Johan Huizinga

EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA

El otoño de la edad media es un retrato de la vida, el pensamiento y el arte durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos. Esta obra, publicada en 1919, ha conservado, a lo largo de los años, toda su frescura y vigor y se ha convertido en un clásico sobre el tema. En estos estudios sobre la forma de la vida y d el espíritu, Johan Huizinga nos ofrece un amplísimo y multicolor fresco de las postrimerías de la era medieval que permite la reconstrucción de la época y de sus motivos impulsores: la concepción jerárquica de la sociedad, el ideal caballeresco, el sueño del heroísmo, la imagen idílica de la existencia, la idea de la muerte, los tipos de religiosidad, la decadencia del simbolismo, la sensibilidad artística, las formas de trato amoroso, la imagen y la palabra.

Johan Huizinga

El otoño de la edad media

Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos

ePub r1.0
Titivilus 27.05.15

Título original: *Herbst des Mittelalters*
Johan Huizinga, 1919
Traducción: José Gaos
Diseño de cubierta: Alianza (*Los proverbios flamencos*, Pieter Brueghel el Viejo, 1559)

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

A la Facultad de Filosofía de la Universidad
Eberhard Karl de Tubinga, dedico este libro
en testimonio de gratitud por el Doctorado
Honorífico que me otorgó.

Prólogo

LA NECESIDAD *de entender mejor el arte de los hermanos van Eyck y sus seguidores y de ponerlo para ello en conexión con la vida de su tiempo, fue el origen de este libro. En el curso de la investigación resultó, empero, otro cuadro, más amplio en muchos aspectos. Era evidente que los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos son mucho más apropiados para darnos una idea del final de la Edad Media y de las últimas formas en que se manifiesta la cultura medieval que para poner ante nuestros ojos el despertar del Renacimiento.*

Nuestro espíritu trata de conocer con predilección los «orígenes» y los «comienzos». Las promesas que ligan una época con la siguiente parécennos la mayoría de las veces más importantes que los recuerdos que la enlazan con la anterior. Así fue posible que se buscasen con tanta insistencia los gérmenes de la cultura moderna en la cultura medieval, que se llegase a dudar de la exactitud del concepto de Edad Media y aun pudiese parecer que esta época no había sido apenas otra cosa que la germinación del Renacimiento.

Pero el morir y el nacer van tan paso a paso en la historia como en la naturaleza. Seguir el declinar de las formas sobremaduras de la cultura no es de menor entidad —ni en modo alguno menos cautivante— que observar el nacimiento de las nuevas. No sólo seremos más justos con artistas como los van Eyck, sino también con poetas como Eustache Deschamps, con historiógrafos como Froissart y Chastellain, con teólogos como Jean

Gerson y Dionisio «el Cartujo»; en suma, con todos los representantes del espíritu de esta época, no considerándolos como iniciadores y heraldos de lo venidero, sino como la expresión acabada del inmediato pretérito.

El autor tenía, en la época en que escribió este libro, menos conciencia que hoy del peligro que puede haber en comparar las secciones de la historia con las estaciones del año. Ruega, por ende, que se tome el titulo sólo como una expresión figurada que pretende sugerir el tono del conjunto.

Leyden, noviembre de 1923

La nueva edición presenta algunas ampliaciones y correcciones.

Leyden, septiembre de 1927

Capítulo I

El tono de la vida

CUANDO el mundo era medio milenio más joven, tenían todos los sucesos formas externas mucho más pronunciadas que ahora. Entre el dolor y la alegría, entre la desgracia y la dicha, parecía la distancia mayor de lo que nos parece a nosotros. Todas las experiencias de la vida conservaban ese grado de espontaneidad y ese carácter absoluto que la alegría y el dolor tienen aún hoy en el espíritu del niño. Todo acontecimiento, todo acto, estaba rodeado de precisas y expresivas formas, estaba inserto en un estilo vital rígido, pero elevado. Las grandes contingencias de la vida —el nacimiento, el matrimonio, la muerte— tomaban con el sacramento respectivo el brillo de un misterio divino. Pero también los pequeños sucesos —un viaje, un trabajo, una visita— iban acompañados de mil bendiciones, ceremonias, sentencias y formalidades.

Para la miseria y la necesidad había menos lenitivos que ahora. Resultaban, pues, más opresivas y dolorosas. El contraste entre la enfermedad y la salud era más señalado. El frío cortante y las noches pavorosas del invierno eran un mal mucho más grave. El honor y la riqueza eran gozados con más fruición y avidez, porque se distinguían con más intensidad que ahora de la lastimosa pobreza. Un traje de ceremonia, orlado de piel, un vivo fuego en el hogar acompañado de la libación y la broma, un blando lecho, conservaban el alto valor de goce que acaso la novela inglesa

ha sido la más perseverante en recordar con sus descripciones de la alegría de vivir. Y todas las cosas de la vida tenían algo de ostentoso, pero cruelmente público. Los leprosos hacían sonar sus carracas y marchaban en procesión; los mendigos gimoteaban en las iglesias y exhibían sus deformidades. Todas las clases, todos los órdenes, todos los oficios, podían reconocerse por su traje. Los grandes señores no se ponían jamás en movimiento sin un pomposo despliegue de armas y libreas, in fundiendo respeto y envidia. La administración de la justicia, la venta de mercancías, las bodas y los entierros, todo se anunciaba ruidosamente por medio de cortejos, gritos, lamentaciones y música. El enamorado llevaba la cifra de su dama; el compañero de armas o de religión, el signo de su hermandad; el súbdito, los colores y las armas de su señor.

El mismo contraste y la misma policromía imperaban en el aspecto externo de la ciudad y del campo. La ciudad no se diseminaba, como nuestras ciudades, en arrabales descuidados de fábricas aisladas y de casitas de campo uniformes, sino que se erguía rotunda, cercada por sus muros, con sus agudas torres sin número. Por altas y ponderosas que fuesen las casas de piedra de los nobles o de los comerciantes, eran las iglesias las que dominaban con sus eminentes masas pétreas la silueta de la ciudad.

Así como el contraste del verano y el invierno era entonces más fuerte que en nuestra vida actual, lo era también la diferencia entre la luz y la obscuridad, el silencio y el ruido. La ciudad moderna apenas conoce la obscuridad profunda y el silencio absoluto, el efecto que hace una sola antorcha o una aislada voz lejana.

Por virtud de este universal contraste, de esas formas multicolores, con que todo se imponía al espíritu, emergía de la vida diaria un incentivo, una sugestión apasionante, que se revela en los fluctuantes sentimientos de ruda turbulencia y áspera crueldad, pero también íntima emoción, entre los cuales oscila en la Edad Media la vida urbana.

Había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeramente a una esfera de orden y armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios, que anunciaban con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la

agitación; que ya convocaban, ya exhortaban. Se las conocía por sus nombres: la gruesa *Jacqueline*, la campana *Roelant.* Se sabía lo que significaba el tocarlas y el repicarlas. Y, a pesar de los excesivos repiques, nadie era nunca sordo a su voz. Con ocasión del vituperado desafío entre dos ciudadanos de Valenciennes, que en 1455 puso en una tensión extraordinaria la ciudad y toda la corte de Borgoña, estuvo repicando mientras duró la lucha la gran campana, *laquelle fait hideux a oyr,* dice Chastellain[1]. *Sonner l'effroy; faire l'effroy* quiere decir repicar la campana de alarma[2]. Cuán ensordecedor debe de haber sido el repique de todas las campanas de todas las iglesias y conventos de París, desde la mañana hasta la noche —e incluso durante toda la noche— con ocasión de haber sido elegido un Papa que iba a poner fin al cisma, o porque se habla firmado la paz entre el Borgoñón y el Armagnac[3].

También las procesiones deben de haber sido de un efecto hondamente conmovedor. Si los tiempos estaban revueltos, y esto pasaba con frecuencia, tenían lugar muchas veces a diario, e incluso una semana detrás de otra. Cuando las lamentables discusiones entre las Casas de Orleáns y de Borgoña acaban provocando la guerra civil y el rey Carlos VI toma en 1412 la oriflama para combatir con Juan *Sin Miedo* a los Armagnac, que se habían hecho traidores a la patria contrayendo una alianza con Inglaterra, se ordena que se celebren en París procesiones todos los días, mientras el rey se encuentre en territorio enemigo. Estas procesiones duran desde fines de mayo hasta bien entrado julio, siempre con distintos grupos, órdenes o gremios, siempre recorriendo distintos trayectos y con distintas reliquias: *les plus piteuses processions qui oncques* (nunca) *eussent été veues de aage de homme.* Todos marchaban en ellas descalzos y con el estómago vacío, los señores del Parlamento exactamente lo mismo que los más pobres ciudadanos. Todo el que podía llevaba un cirio o una antorcha; entre los asistentes, siempre muchos niños pequeños. Hasta de las aldeas que rodeaban a París acudían los pobres campesinos con los pies desnudos. Y el que no iba en la procesión, la contemplaba: *en grant pleur, en grant termes, en grant devocion.* Ahora bien, durante todo aquel tiempo llovió copiosa y fuertemente[4].

Había además las entradas de los príncipes, preparadas con toda la ingeniosa habilidad artística de que entonces se disponía. Y habla ejecuciones capitales con una ininterrumpida frecuencia. El cruel incentivo y la emoción grosera que emergían del cadalso eran un importante elemento en el sustento espiritual del pueblo. Para los crímenes más horribles había inventado la justicia castigos pavorosos. Un joven incendiario y asesino fue colocado, en Bruselas, con una cadena que podía girar en un anillo en torno a un poste, en medio de un círculo de montones de ramas encendidas. El joven se ofrece a sí mismo como ejemplo, en conmovedoras palabras dirigidas al pueblo: *et tellement fit attendrir les coeurs que tout le monde fondait en larmes de compassion. Et fut sa fin recommandée* (famosa) *la plus belle que l'on avait oncques vue*[5]. Messire Mansart du Bois, un Armagnac que fue decapitado en París en 1411, en la época de la terrorífica dominación borgoñona, no sólo otorga su perdón al verdugo, que se lo pide conforme a la costumbre, sino que llega a rogarle que lo bese. *Foison de peuple* (multitud de gente) *y avoit, qui quasi tous ploroient à chaudes larmes*[6]. Con frecuencia eran los sacrificados grandes, señores, y entonces gozaba el pueblo de la satisfacción por el rigor de la justicia y la grave advertencia sobre la mutabilidad de las grandezas terrenales, más vivamente que contemplando ningún ejemplo pintado ni danza alguna de la muerte. La autoridad se cuidaba de que nada faltase para que fuese acabada la impresión del espectáculo. Ostentando los signos de su grandeza, recorrían aquellos señores el fatal camino. Jean de Montaigu, *grand maître d'hôtel* del rey, víctima del odio de Juan *Sin Miedo*, se dirige al cadalso sentado en lo alto de una carreta y precedido de dos trompeteros; lleva su traje de ceremonia: gorro, jubón y calzón corto, mitad blanco, mitad rojo, y espuelas doradas en los pies; y con las espuelas, doradas quedó colgando del patíbulo el cadáver decapitado. El rico canónigo Nicolás d'Orgemont, víctima en 1416 de la venganza de los Armagnac, fue paseado por París en un carro de la basura, con un gran manto violeta y una gorra del mismo color, para asistir a la decapitación de dos compañeros, antes de ser encarcelado él mismo por el resto de su vida: *au pain de doleur et à eaue d'angoisse*. La cabeza de *maitre* Oudart de Bussy, que había obtenido por la violencia un puesto en el Parlamento, fue desenterrada por orden expresa de Luis XI y

expuesta a la pública contemplación en la plaza del mercado de Hesdin, con una gorra escarlata y forrada de pieles, *selon la mode des conseillers de parlament,* y una poesía explicativa. El rey mismo escribe horribles ingeniosidades sobre este caso[7].

Más raras que las procesiones y las ejecuciones eran las predicaciones de los misioneros, que venían de tiempo en tiempo para sacudir al pueblo con su voz. Nosotros, lectores de periódicos, apenas podemos representarnos el poderoso efecto de la palabra hablada sobre un espíritu ingenuo e ignorante. El hermano Ricardo, predicador popular, predicó, en 1429, en París diez días sucesivos. Hablaba desde las cinco hasta las diez o las once de la mañana en el cementerio de los Inocentes, bajo cuyas galerías estaba pintada la célebre «Danza de la muerte», vuelta la espalda a las fosas comunes, en las cuales yacían amontonados y rebasando de la arcada los cráneos, a la vista del público. Cuando después de su décimo sermón anunció que era el último, porque no había obtenido permiso para más, *les gens grands et petiz plouroient si piteusement et si fondement* (hondamente), *comme s'ilz veissent* (viesen) *porter en terre leurs meilleurs amis, et luí aussi.* Cuando, por fin, abandona París, cree el pueblo que aún predicará el domingo en Saint Denis. En grandes tropeles —acaso seis mil personas en total, dice el *bourgeois* de París— salen el sábado por la tarde de la ciudad para asegurarse un buen puesto, y pasan la noche en el campo[8].

También al franciscano Antoine Fradin le fue prohibido predicar en París, porque clamaba contra el mal gobierno de la nación. Pero justamente por esto le amaba el pueblo, que le guardaba día y noche en el convento de los *cordeliers.* Las mujeres montaban la guardia, prestas sus municiones de cacharros y piedras. Al pregón de que aquella vigilancia quedaba prohibida, la multitud se echa a reír: ¡el rey no sabe nada de esto! Cuando, por último, Fradin tiene que abandonar la ciudad, desterrado, el pueblo le da escolta, *crians et soupirans moult fort son departement* (partida)[9].

Cuantas veces llega para predicar el dominico San Vicente Ferrer salen a recibirle, cantando sus alabanzas, el pueblo, la magistratura, el clero y hasta los obispos y prelados de todas las ciudades. Viaja con un numeroso tropel de partidarios, que hacen procesiones con flagelaciones y cánticos

todas las tardes, después de la puesta del sol. En cada ciudad se suman a él nuevos tropeles. San Vicente se ve obligado a regular cuidadosamente la manutención y el hospedaje de todos sus acompañantes, nombrando maestres de alojamiento a los varones más íntegros. Viajan con él numerosos sacerdotes de diversas órdenes para ayudarle a tomar la confesión y asistirle en el servicio de la misa. Le acompañan algunos notarios, para dar fe de los juicios de conciliación que el santo predicador promueve y corona con éxito en todas partes. Allí donde predica es necesario un valladar de madera para protegerle con su séquito de la presión de la muchedumbre, que quisiera besarle la mano o el hábito. Los talleres permanecen silenciosos mientras él predica. Sólo raras veces dejaba de hacer llorar a su auditorio; y cuando hablaba del juicio final y de las penas del infierno, o de los dolores del Salvador, prorrumpían siempre, tanto él como sus oyentes, en tan gran llanto, que necesitaba permanecer en silencio mucho tiempo, hasta que el llanto se calmara. Los arrepentidos se arrojaban al suelo delante de todos los presentes, para confesar con lágrimas sus glandes pecados[10]. Cuando el célebre Olivier Maillard predicó, en 1485, los sermones de Cuaresma en Orleáns, treparon tantas personas a los tejados de las casas, que el pizarrero empleó sesenta y cuatro días en los trabajos de reparación[11].

Es el mismo estado de ánimo de los *revivals* angloamericanos y del Ejército de Salvación; pero intensificado hasta lo infinito y con una publicidad mucho mayor. No se debe ver en la descripción de la influencia de Ferrer una piadosa exageración de sus biógrafos. El seco y prosaico Monstrelet describe casi del mismo modo el efecto que provocó, en 1428, en el norte de Francia y en Flandes, con sus predicaciones cierto hermano Tomás que se hacía pasar por carmelita, pero que fue desenmascarado más tarde como un impostor. También a él salía a recibirle la magistratura, mientras los nobles llevaban de las riendas su mula. También por él dejaban muchas personas — entre ellas señores, que Monstrelet llama por sus nombres— su casa y su servidumbre, para seguirle a todas partes. Los ciudadanos más distinguidos adornaban el alto púlpito, que erigían para él, con los tapices más costosos que podían encontrar.

Junto a la Pasión y los Novísimos era, ante todo, la condenación del lujo y de la vanagloria el tema con que los predicadores populares conmovían tan profundamente a su auditorio. El pueblo, dice Monstrelet, estaba agradecido y era afecto al hermano Tomás, ante todas las cosas, porque flagelaba la pompa y la ostentación, y, en especial, porque abrumaba de reproches a la nobleza y al clero. Este predicador, cuando se aventuraban a introducirse entre sus oyentes damas distinguidas, con su elevado tocado, solía azuzar contra ellas a los mozalbetes, con la exclamación: *au hennin, au hennin!* (y con la promesa de las indulgencias, afirmaba Monstrelet), de tal suerte, que las mujeres no se atrevieron a seguir llevando *hennins* (altos tocados) durante todo aquel tiempo, y llevaban cofias, como si fuesen beguinas. *Mais à l'exemple du lymegon,* dice el sencillo cronista, *lequel quand on passe près de luy retrait ses comes par dedens et quand it ne ot* (oye) *plus riens les reboute dehors, ainsy firent ycelles* (ellas). *Car en assez brief terme après que ledit* (el dicho) *prescheur se fust départy du pays, elles mesmes recommencèrent comme devant et oublièrent sa doctrine, et reprinrent petit à petit leur viel estat* (ostentación), *tel au plus grant qu'elles avoient accoustumé de porter*[12].

Tanto el hermano Ricardo como el hermano Tomás hacían encender piras de objetos de lujo y vanidad, como sesenta años después las hizo arder Florencia ante Savonarola en enorme cantidad y con pérdidas irreparables para el arte. En París y el Artois se repitieron durante los años 1428 y 1429, con naipes, tableros de juegos, dados, prendas de tocado y toda clase de objetos de adorno, que aportaban gustosos hombres y mujeres. Estas piras fueron durante el siglo XV, tanto en Francia como en Italia, un elemento frecuentemente repetido de la gran emoción que causaban los, predicadores[13]. Era la forma ceremonial en que se había encarnado el arrepentimiento y la aversión a la vanagloria y a los placeres; era la estilización de una vehemente emoción, en un acto colectivo y solemne, pues aquellos tiempos propendían en todo a la creación de formas estilizadas.

Es necesario penetrar con la imaginación en toda esta susceptibilidad del *espíritu,* en toda esta sensibilidad para las lágrimas y para el

arrepentimiento, en toda esta excitabilidad, si se quiere apreciar el colorido y la intensidad que tenía la vida.

Un duelo oficial hacía entonces sobre el individuo la misma impresión que una calamidad pública. Cuando el entierro de Carlos VII, el pueblo se desbordó totalmente de emoción al ver el fúnebre cortejo: todos los funcionarios de la corte *vestus de dueil angoisseux* (pavoroso), *lesquelz il faisoit moult piteux veoir, et de la grant tristesse et courroux qu'on leur veoit porter pour la mort de leur dit maistre, furertt grant pleurs et lamentacions faictes parmy tout ladiete ville.* Iban en el cortejo seis pajes del rey sobre caballos totalmente revestidos de terciopelo negro: *et Dieu scet* (sabe) *le doloreux et piteux dueil qu'ilz faisoient pour leur dit maistre.* El pueblo refería, lleno de emoción, cómo de pesar uno de aquellos mozos no había comido ni bebido nada en cuatro días[14].

Pero no es solamente la emoción provocada por un gran duelo, o por un sermón fogoso, o por los misterios de la fe, la que tiene por consecuencia un desbordamiento de lágrimas. También se vertía un mar de lágrimas en todas, las solemnidades profanas. Un enviado del rey de Francia a Felipe *el Bueno* prorrumpe varias veces en llanto durante su discurso. Al despedirse el joven Juan de Coimbra de la corte de Borgoña, todos lloran en voz alta, y lo mismo al saludar Felipe *el Bueno* al delfín y al encontrarse los reyes de Francia y de Inglaterra en Ardres. Todos, vieron a Luis XI verter lágrimas a su entrada en Arras, y en la época de su estancia como príncipe heredero en la corte de Borgoña le describe Chastellain sollozando y llorando repetidas veces[15]. Estas descripciones exageran, naturalmente. Puede comparárselas con el «todos los ojos, quedaron arrasados en lágrimas» de un periodista. En la descripción del Congreso de la Paz de Arras, en 1435, hace Jean Germain caer a tierra a los oyentes, entre suspiros, sollozos y gemidos, presas, de emoción, al escuchar los conmovedores discursos de los embajadores[16]. No habrá sido así seguramente; pero el obispo de Châlons decía que así debía Sjer. En. la exageración se ve el fondo de verdad. Sucede lo mismo que con los mares de lágrimas de los sensibleros del siglo XVIII. Llorar era distinguido y bello. Y, además, ¿quién no conoce la intensa conmoción —hasta llegar a los estremecimientos y las lágrimas— que aún hoy puede provocar la pomposa entrada de un príncipe, aunque éste nos sea

indiferente? Esta fácil emotividad se colmaba entonces de una veneración semirreligiosa por la pompa y la grandeza y se abría curso en sinceras lágrimas.

Quien no vea la diferencia de excitabilidad existente entre el siglo XV y nuestro tiempo, puede comprenderla por otro pequeño ejemplo sacado de una esfera distinta de la de las lágrimas: la de la cólera. Probablemente es difícil para nosotros representarnos un juego más pacífico y sosegado que el ajedrez. Pues bien, La Marche dice que en el ajedrez surgen discusiones *et que le plus saige y pert patience*[17]. Una riña entre los hijos del rey sobre el tablero del ajedrez seguía siendo en el siglo XV un motivo de historias tan corriente como en las novelas carolingias.

La vida diaria ofrecía de continuo ilimitado espacio para un ardoroso apasionamiento y una fantasía pueril. Nuestras investigaciones históricas sobre la Edad Media, que prefieren beber todo lo posible en los documentos oficiales, por desconfianza hacia las crónicas, incurren con ello muchas veces en un peligroso error. Los documentos nos dan escasa noticia de la diferencia en el tono de la vida que nos separa de aquellos tiempos, y nos hacen olvidar el vehemente *pathos* de la vida medieval. De todas las pasiones que la colman de color, mencionan los documentos, por lo regular, sólo dos: la codicia y la belicosidad. ¿Quién no se ha admirado frecuentemente de la vehemencia y la obstinación casi inconcebibles con que la codicia, el espíritu bélico y la sed de venganza se destacan en los documentos judiciales de aquel tiempo? Sólo en conexión con el general apasionamiento que inflamaba todas estas esferas de la vida, resultan estos rasgos admisibles y explicables para nosotros. Para comprender con justeza aquellos tiempos son, pues, indispensables los cronistas, por superficiales que puedan ser y por frecuentemente que yerren en lo tocante a los hechos.

La vida seguía ostentando en más de un respecto el color de la leyenda. Si los cronistas de la corte, varones distinguidos y eruditos, que conocían de cerca a sus príncipes, no aciertan a ver ni a describir a aquellas serenísimas personas de otro modo que en una forma arcaica, hierática, cuán grande tiene que haber sido el mágico brillo de la realeza para la ingenua fantasía popular. Pondremos un ejemplo de aquel tono legendario, tomado de la obra histórica de Chastellain: El joven Carlos *el Temerario*, todavía conde de

Charolais, llega de Sluis a Gorkum y oye allí que su padre, el duque, ha confiscado su pensión y todos sus beneficios. Chastellain describe cómo el conde reúne en su presencia a toda su comitiva, hasta los pinches de cocina, y comunica a todos su infortunio en un discurso conmovedor, en el cual atestigua su veneración por su padre, su cuidado por el bienestar de los suyos y su amor por todos ellos. A los que tienen recursos propios les invita a afrontar con él su destino; a los que son pobres los deja en libertad de partir, y si un día oyen que la suerte del conde ha mejorado, «retornad entonces, y encontraréis todos libres vuestros puestos, y seréis bien venidos a mi, y yo os recompensaré por la paciencia que habéis mostrado por amor mío». —*Lors oyt-l'on voix levet et larmes espandre et clameur ruer par commum accord: nous tous, nous tous, monseigneur, vivrons avecques vous et mourrons*—[*18]. Profundamente conmovido acepta Carlos sus manifestaciones de fidelidad: *Or vivez doncques et souffrez; et moy je souffreray pour vous, premier que vous ayez faute*[*19]. Entonces se le acercan los nobles y le ofrecen todo lo que poseen, *disant l'un: j'ay mille, l'autre: dix mille, l'autre: j'ay cecy, j'ay cela pour mettre pour votes (para daros) et pour attendre tout vostre advenir.* Y todo continuó su marcha habitual y no hubo por ello ninguna gallina de menos en la cocina[20].

El colorido del cuadro es, naturalmente, de Chastellain. No sabemos hasta qué punto estiliza su relato lo sucedido realmente. Pero lo importante es esto: que ve al príncipe en las sencillas formas de la balada popular, que el caso está completamente lleno para él de los movimientos más primitivos de una fidelidad mutua que se exterioriza con épica simplicidad.

Mientras que el mecanismo de la administración y de la hacienda públicas ya había tomado, en realidad, más complicadas formas, la política se proyecta en el espíritu del pueblo encarnada en figuras individuales, simples y fijas. Las ideas políticas, en medio de las cuales se vive, son las de la canción popular y las del libro de caballerías. Se reducen, por decirlo así, los reyes de la época a un número limitado de tipos; cada uno de los cuales responde más, o menos a un motivo de canciones o aventuras: el príncipe noble y justo, el príncipe engañado por malos consejeros, el príncipe vengador del honor de su estirpe, el príncipe amparado en la desgracia por la fidelidad de los suyos. Los ciudadanos de un Estado del

último período de la Edad Media, que soportan pesadas cargas y carecen de voz en la administración de los fondos públicos, viven en una desconfianza permanente, dudando de si se derrochan sus dineros o si se emplean para el provecho y utilidad del país. Esta desconfianza de la administración pública se traduce en la idea más simple de que el rey está rodeado de consejeros codiciosos y astutos, o de que el derroche y la prodigalidad de la corte tienen la culpa de que le vaya mal al país. De esta suerte es como las cuestiones políticas se reducen para el pueblo a *los* hechos típicos de la leyenda. Felipe *el Bueno* sabía hablar el lenguaje comprensible para el pueblo. Durante los festejos de La Haya en 1456, y para causear impresión sobre los holandeses y los frisones, que podían creer que le faltaba dinero para apoderarse del obispado de Utrecht, manda exponer en una cámara contigua a la sala de los caballeros treinta mil marcos de plata en costosos recipientes. Todos pueden pasar a contemplarlos. Pero, además, se traen de Lila dos cajas de caudales con doscientos mil leones de oro, y se permite sopesarlas…; pero el esfuerzo es vano[21]. ¿Cabe imaginar una mezcla más pedagógica de crédito público y espectáculo de feria?

La vida y conducta de los príncipes tiene además muchas veces una dimenión de fantasía que nos recuerda a los califas de *Las mil y una noches.* En medio de la» empresas políticas fríamente calculadas obran muchas veces con una impetuosidad temeraria que pone en peligro su vida y su obra por un simple capricho personal. Eduardo III se juega su vida y la del príncipe de Gales y la prosperidad de su país, por atacar a una flota de buques mercantes españoles, en castigo de algunas piraterías[22]. A Felipe *el Bueno* se le mete en la cabeza casar a uno de sus arqueros con la hija de un rico cervecero de Lila. Como el padre se opone y el Parlamento de París interviene en el asunto, interrumpe súbitamente el duque, ardiendo en furor, los importantes negocios de Estado que lo retenían en Holanda, y emprende en plena Semana Santa un peligroso viaje por mar desde Rotterdam a Sluis, para imponer su capricho[23]. Otra vez, lleno de una cólera insensata a causa de una disputa con su hijo, se escapa a caballo y en secreto de Bruselas, como un escolar fugitivo, y se extravía de noche en el bosque. Cuando regresa, toca la espinosa tarea de traerlo a su vida habitual al caballero Philippe Pot. El diestro cortesano encuentra las palabras justas: *Bonjour,*

monseigneur, bonjour, qu'est cecyt Failes-vous du roy Artus maintenant ou de Messire Lancelot?[24].

El mismo duque nos hace una impresión de califa cuando, al hacerse cortar el pelo al rape, como le habían prescrito los médicos, ordena que todos los nobles hayan de imitarle, y da a Pedro de Hagenbach el encargo de despojar de su cabellera a todo noble que encuentre sin rapar[25]. O el joven rey Carlos VI de Francia, cuando contempla, disfrazado y montado con un amigo en un mismo caballo, la entrada de su propia prometida, Isabel de Baviera, y en medio de las apreturas de la gente recibe unos palos de los encargados del orden[26]. Un poeta censura que los príncipes nombren consejero áulico o ministro a su bufón, como fue nombrado *Coquinet, le fou de Bourgogne*[27].

La política no está encerrada todavía en los límites, de la burocracia y del protocolo. El príncipe puede sustraerse a ellos en todo momento para buscar en otra parte la línea directriz de su conducta. Así, por ejemplo, los príncipes del siglo XV buscan repetidamente en los negocios de Estado el consejo de los ascetas visionarios y de los predicadores exaltados. Dionisio *el Cartujo* y San Vicente Ferrer actuaron de consejeros políticos. El ruidoso predicador Olivier Maillard estaba iniciado en las más secretas negociaciones entre las cortes de los príncipes[28]. De esta suerte, había un vivo elemento de exaltación religiosa en la alta política.

A fines del siglo XIV y comienzos del siglo XV, al alzar la vista para contemplar el elevado espectáculo de la vida y del destino de los príncipes, los espíritus deben de haberse sentido más poseídos que nunca por la idea de que se desarrollaban allí, en Una sangrienta esfera romántica, desnudas y caóticas tragedias, llenas de los más emocionantes derrumbamientos de la majestad y la grandeza. En el mismo mes de septiembre de 1399, en que el Parlamento inglés se reunía en Westminster para escuchar la declaración de que el rey Ricardo II, vencido y hecho prisionero por su primo Lancaster, había renunciado al trono, estaban reunidos ya en Maguncia los príncipes electores de Alemania para deponer también a su rey, Wenceslao de Luxemburgo, de espíritu tan versátil y caprichoso, y tan incapaz de reinar, como su cuñado inglés, con la sola diferencia de que no tuvo un fin tan trágico. Wenceslao siguió siendo largos años rey de Bohemia, pero a la

deposición de Ricardo siguió su misteriosa muerte en la prisión, que trae a la memoria el asesinato de su bisabuelo Eduardo II, setenta años antes, ¿No era la corona una funesta prerrogativa llena de peligros? En el tercer gran reino de la cristiandad un demente estaba en el trono, Carlos VI, y el país fue asolado al punto por una feroz lucha de partidos. En 1407 estalló la rivalidad entre las Casas de Orleáns y de Borgoña, convirtiéndose en una pública hostilidad. Luis de Orleáns, hermano del rey, cayó bajo los golpes de los asesinos que había pagado para ello su primo el duque de Borgoña, Juan *Sin Miedo.* Doce años después, la venganza: en 1419 fue asesinado a traición Juan *Sin Miedo,* con motivo de la solemne entrevista en el puente de Montereau. Los asesinatos de estos dos príncipes, con su secuela de venganzas y luchas sin fin, han impreso un sello de odio sombrío a la historia de Francia durante un siglo entero. El espíritu popular ve todas las desdichas que experimenta Francia a la luz de aquel gran motivo dramático. No acierta a comprender aún otras causas que las personales y pasionales.

A todo esto hay que añadir todavía los turcos, los, cuales avanzan cada vez más amenazadores, y pocos años antes, en 1396, han aniquilado en Nicópolis el magnífico ejército de caballeros franceses que había partido descuidado, bajo el mando del mismo Juan de Borgoña, entonces aún conde de Nevers. Y la cristiandad está desgarrada por el gran cisma, que dura ya un cuarto de siglo: dos que se llaman papas, cada uno de ellos apasionadamente convencido de su legitimidad y reconocido por una parte de los países occidentales. Y cuando el Concilio de Pisa de 1409 fracasa vergonzosamente en su intento de restablecer la unidad de la Iglesia, son tres los que luchan por la dignidad papal. *Le pappe de la Lune* llamaba la voz pública en Francia al obstinado aragonés Pedro de Luna, que se sostuvo en Avignon bajo el nombre de Benedicto XIII. ¿No habrá tenido este *pappe de la Lune* una resonancia medio de locura para el pueblo sencillo?

En aquellos siglos erraba, pues, por las cortes más de un rey destronado, casi siempre pobre de medios y rico en planes, rodeado del brillo del Oriente maravilloso, de donde procedía. Armenia, Chipre, la misma Constantinopla… Figuras todas del cuadro de la rueda de la fortuna, en el cual caen dando tumbos los reyes con sus cetros y coronas. No se contaba entre ellos René de Anjou. Aunque era un rey sin corona, le iba

perfectamente en sus ricos dominios de Anjou, en Provenza. Sin embargo, en nadie podía verse encarnada con más nitidez la veleidad de la fortuna de los príncipes que en este príncipe de la casa de Francia que había perdido repetidas veces las ocasiones más propicias, que había aspirado a las coronas de Hungría, Sicilia y Jerusalén, y que no había cosechado otra cosa que descalabros, penosas fugas y largos cautiverios. Aquel rey poeta sin trono, que se complacía en las poesías pastorales y en el arte de la miniatura, tiene que haber sido de una frivolidad profundamente arraigada; de otro modo, le hubiese curado su suerte. Después de haber visto morir a casi todos sus hijos, la hija que le quedó tuvo un destino que superó incluso al suyo en sombría pesadumbre. Margarita de Anjou, mujer llena de espíritu, ambición y pasión, se había desposado a los dieciséis años con el rey de Inglaterra Enrique VI, que era imbécil. La corte inglesa era un infierno de odio. En ninguna parte estaban tan arraigados en las costumbres políticas como en Inglaterra la desconfianza hacia los parientes del rey, la acusación contra los servidores poderosos de la corona, los asesinatos secretos y de justicia, causados por el afán de seguridad y el partidismo. Largos años vivió Margarita en aquella atmósfera de persecución y de terror, hasta que entró en el estadio de la violencia pública y sangrienta la gran disensión de familia entre los Lancaster, la casa de su esposo, y los York, la de sus numerosos e inquietos primos. Entonces perdió Margarita su corona y sus propiedades. Las fluctuaciones de la guerra de las Dos Rosas la hicieron pasar por los más espantosos peligros y por las más amargas necesidades. Oculta, por último, en una hospedería de la corte de Borgoña, le hizo por su propia boca a Chastellain[29], el cronista de la corte, un conmovedor relato de su infortunio y de sus malandanzas: de cómo había tenido que confiarse con su hijito a]a compasión de un salteador de caminos; de cómo vina vez en misa había tenido que pedir una moneda para la ofrenda a un arquero escocés, *qui demy à dur* (contra su voluntad) *et à regret luy tira un gros d'Escosse* (moneda escocesa) *de sa bourse et le luy presta.* El buen historiador, conmovido por tanta cuita, le dedicó como consuelo un *Temple de Bocace, aucun petit traité de fortune, prenant pied sur son inconstance et déceveuse* (engañosa) *nature.* Creía, con arreglo a la

acreditada receta de aquellos días, que nada podría confortar a la atribulada princesa mejor que una lúgubre galería de desdichas principescas.

Ninguno de los dos podía sospechar que aún esperaba a Margarita lo peor: en 1471 fueron derrotados definitivamente en Tewkesbury los Lancaster, su único hijo cayó en la batalla o fue asesinado después de ella, su esposo fue muerto secretamente y ella misma pasó cinco años en la *Tower*, para ser vendida, en último término, por Eduardo IV a Luis XI, al cual hubo de ceder la herencia de su padre, el rey René, como prueba de gratitud por su liberación.

Si los príncipes auténticos padecían semejantes destinos, ¿cómo no había de prestar fe un ciudadano de París a los cuentos de coronas perdidas y de destierros, con que a veces trataban de despertar el interés y la compasión algunos vagabundos? En 1427 apareció en París una banda de gitanos, que se hacían pasar por penitentes, *ung duc et ung conte et dix hommes tous à cheval*. El resto, ciento veinte personas, tuvo que permanecer fuera de la ciudad. Decían ser de Egipto. El Papa les había impuesto, como penitencia por su apostasía de la fe cristiana, siete años de peregrinación, sin dormir en ningún lecho. Habían sido, al decir de ellos, aproximadamente mil doscientos; pero su rey y su reina y todos los demás habían muerto por el camino. Por única ayuda había ordenado el Papa que todos los obispos y abades les diesen diez libras tornesas. Los parisienses acudieron en grandes masas a contemplar aquel pequeño pueblo extraño y se dejaron decir la buenaventura por las mujeres, que hicieron pasar el dinero de las bolsas de las buenas gentes a las suyas propias *par art magicque ou autrement*[30].

Una aureola de aventura y de pasión rodeaba la vida de los príncipes, mas no era solamente la fantasía popular la que le prestaba este colorido. El hombre moderno no se hace, por lo regular, idea de la desenfrenada extravagancia e inflamabilidad del espíritu medieval. Quien sólo buscase información en los documentos oficiales, considerados con justicia como las fuentes más seguras para el conocimiento de la historia, podría hacerse de este trozo de la historia medieval una imagen que no se diferenciaría en nada esencial de una descripción de la política de ministros, y embajadores en el siglo XVIII. Pero en semejante imagen faltaría un elemento importante:

el colorido chillón de la pasión violenta, que animaba tanto a los pueblos como a los príncipes. Sin duda existe modernamente en la política un elemento pasional; pero tropieza con más trabas e impedimentos, excepción hecha de los días de revolución y de guerra civil; va encarrilado de cien maneras por el complicado mecanismo de la vida social. En el siglo XV se desborda la pasión espontánea en tal medida, que salta una y otra vez por encima de la propia conveniencia y del cálculo. Si esta pasión va de la mano con el sentimiento del poder, como en los príncipes, entonces obra con doble vehemencia. Chastellain expresa perfectamente esta idea en su estilo solemne: «No es maravilla, dice, que los príncipes se encuentren con frecuencia en hostilidad unos con otros, *puisque les princes sont hommes, et leurs affaires sont haulx et agus* (elevados y espinosos), *et leurs natures sont subgettes à passions maintes comnie à haine et envie, et sont leurs coeurs vray habitacle d'icelles (des passions) à cause de leur gloire en régner*»[31]. ¿No es esto aproximadamente lo mismo que Burckhardt ha llamado «el *pathos* de la dominación»?

Quien quisiera escribir la historia de la casa de Borgoña tendría que hacer resonar una y otra vez, como tema de su relato, un motivo de venganza, negro como un catafalco, que en cada acción de guerra o de paz dejase en el lector el gusto amargo de su espíritu lleno de lúgubre sed de venganza y de orgullo desatado. Sería seguramente muy ingenuo tornar a la opinión harto simple, que se hizo sobre esa historia el mismo siglo XV. No es posible, naturalmente, derivar de la cadena de venganzas recíprocas de Orleáns y Borgoña, las dos ramas de la casa de Valois, la total oposición de poderes de que brotó la secular contienda entre Francia y los Habsburgos. Pero debiera recordarse más frecuentemente de lo que suele suceder, al indagar las causas generales políticas y económicas, que para los, contemporáneos, tanto los espectadores como aquellos que eran actores del gran litigio, era la venganza el momento esencial que regía las acciones y los destinos de los príncipes y de los países. Felipe *el Bueno* es en primera línea, para ellos, el vengador, *celluy qui pour vengier l'outraigé fait sur la personne du duc Jehan soustint la gherre seize ans*[32]. Como una sagrada misión la tomó Felipe sobre sí: *en toute criminelle et mortelle aigreur, il tireroit à la vengeance du mort, si avant que Dieu luy vouldroit permettre;*

et y mettroit corps et Ame, substance et pays tout en l'aventure et en la disposition de fortune, plus réputant oeuvre salutaire et agréable à Dieu de y entendre que de le, laisser[*33]. Con gran severidad se reprochó al dominico que predicó en 1419 la oración fúnebre del duque asesinado, haberse atrevido a recordar el deber cristiano de no vengarse. La Marche presenta las cosas como si el deber de honrar y vengar al muerto hubiese sido la meta de las aspiraciones políticas de los propios dominios del duque[34]: todas las clases sociales de sus dominios clamaban con él venganza, dice[35].

El Tratado de Arras, de 1485, que debía traer aparentemente la paz entre Francia y Borgoña, comienza con las sanciones por el asesinato de Montereau: fundar una capilla en la iglesia de Montereau, donde había estado enterrado primeramente Juan, capilla en la cual debía cantarse un *requiem* diario por toda la eternidad; fundar una cartuja en dicha ciudad; poner una cruz en el mismo puente en que había tenido lugar el hecho; pagar una misa en la iglesia de los cartujos de Dijón, donde estaban sepultados los duques de Borgoña[36]. Pero esto era sólo una parte de la total sanción y vergüenza públicas que exigió el canciller Rolin en nombre del duque; había, además, no sólo en Montereau, sino también en Roma, Gante, París, Santiago de Compostela y Jerusalén, iglesias con capiteles y con inscripciones de piedra que debían relatar el hecho[37].

Una necesidad de venganza, revestida de formas, tan prolijas, tiene que haber dominado completamente el espíritu. Y el pueblo tampoco hubiese podido comprender nada de la política de sus príncipes mejor que estos simples motivos primitivos del odio y la venganza. La adhesión a los príncipes tenía un carácter de impulsividad infantil; era un espontáneo sentimiento de lealtad y compañerismo. Era una supervivencia del viejo y fuerte sentimiento que unía a los *auxiliares juramentados* con el demandante y a los hombres de guerra con su señor, y que se inflamaba, rotas las hostilidades, con una pasión que lo olvidaba todo. Era un sentimiento partidista, no un sentimiento político. La última Edad Media es la época de las grandes luchas de partidos. En Italia se consolidan los partidos ya en el siglo XIII, en Francia y en los Países Bajos aparecen por todas partes en el siglo XIV. Todo el que estudie la historia de aquel tiempo

ha de quedar sorprendido en más de una ocasión ante la falta de fundamento suficiente con que la moderna investigación histórica deriva de causas económico-políticas esas luchas partidistas. Los antagonismos económicos, que se les da por base, son construcciones puramente esquemáticas, que no pueden sacarse de las fuentes con la mejor voluntad del mundo. Nadie pretende negar la existencia de causas económicas en estas agrupaciones de partido; pero el insatisfactorio resultado con que se han explicado hasta hoy autoriza a preguntar si para la explicación de la lucha de los partidos en la última Edad Media no ofrecería por el momento más ventajas un punto de vista psicológico-político que el económico-político.

Lo que realmente sobre el origen de los partidos, resulta de las fuentes, es poco más o menos lo siguiente. En la época puramente feudal vense por todas partes pequeñas guerras locales, en que no cabe descubrir otro motivo económico que la envidia del uno por los bienes del otro. Sin embargo, no sólo por los bienes ajenos, sino con no menos vehemencia por el propio honor. El orgullo de familia y la sed de venganza, la lealtad apasionada por parte de los súbditos, son entonces impulsos perfectamente primarios. Mas a medida que se extiende y consolida el poder del Estado, se polarizan en cierto modo todas estas guerras de familia en el sentido del poder central y se concentran en partidos, los cuales no conciben la causa de su antagonismo más que partiendo de la base de la solidaridad y del honor colectivo. ¿Vemos más profundamente dentro de las causas, cuando postulamos antagonismos económicos? Cuando un sagaz contemporáneo declara que no era posible descubrir razones fundadas del odio entre *jibosos y bacalaos* en Holanda[38], no basta encogerse despectivamente de hombros y tratar de ser más avisados que él. No hay de hecho una sola explicación satisfactoria de por qué los Egmond han sido *bacalaos* y los Wassenaer *jibosos.* Pues los antagonismos económicos que caracterizan a sus, familias sólo son el producto de su posición frente al príncipe, como afectos a este o aquel partido[*39].

La vehemencia con que podía actuar la emoción causada por la adhesión a los príncipes se lee en cada página de la historia de la Edad Media. El poeta del milagro de Mariquita de Nymwegen nos presenta a la perversa tía de Mariquita riñendo y medio matándose primero con las

vecinas, por causa de la lucha entre Amoldo y Adolfo de Geldern, y dándose más tarde muerte, de rabia, al saber que el viejo duque es librado de su cautiverio. Este poeta trata de poner en guardia contra los peligros de la *partiscap*. Escoge para ello un ejemplo extremo: un suicidio por partidismo. Ejemplo exagerado, sin dada, pero prueba, sin embargo, del carácter apasionado que atribuía el poeta al sentimiento de partido.

Pero también hay ejemplos más consoladores. Los regidores de Abbeville hacen repicar a media noche las campanas, porque ha llegado un mensajero de Carlos de Charolais con el ruego de que se ore por la curación de su padre. Los espantados ciudadanos afluyen a la iglesia, encienden cientos de cirios y se pasan llorando, de rodillas o echados en el suelo, la noche entera, mientras las campanas siguen repicando[40].

Cuando el pueblo de París, que en 1427 es todavía angloburgundista, sabe que el hermano Ricardo, que tan íntimamente le había conmovido hacía bien poco con sus predicaciones, es un Armagnac, que trata de ganar a las ciudades secretamente para su causa, le maldice por Dios y por todos los santos. En lugar de la moneda de estaño con el nombre de Jesús, que él les ha dado, toman la cruz de San Andrés, que es la enseña del partido borgoñón. Vuelven incluso a jugar a los dados, contra los cuales, tanto había tronado el hermano Ricardo, *en despit de luy* (a despecho de él), afirma el ciudadano de París[41].

Pudiera creerse que el cisma entre Avignon y Roma, que no tenía ninguna razón de ser dogmática, no podía despertar tampoco ninguna pasión religiosa, o, en todo caso, no podía despertarla en aquellos países que estaban muy alejados de los dos centros en que únicamente se conocía a ambos Papas por sus nombres y que no habían sido alcanzados directamente por la escisión. Pero lo cierto es que también en ellos se convierte inmediatamente el cisma en una áspera y viva cuestión de partidos, e incluso en una oposición como la de creyentes e infieles. Cuando Brujas se pasa del Papa de Roma al de Avignon, abandonan numerosas gentes su casa y su ciudad, su profesión o su prebenda, para poder vivir, como pide su partido, en Lieja o en otro territorio fiel a Urbano[42]. Antes de la batalla de Rosebeke, en 1382, dudan los jefes del ejército francés si deben desplegar o no contra los insurrectos flamencos la oriflama, la

bandera real consagrada, que sólo puede ser utilizada en una guerra santa. La decisión es: sí, puesto que los flamencos son urbanistas, o sea, infieles[43]. El escritor y agente político francés Pierre Salmón no logra encontrar, con ocasión de su visita a Utrecht, ningún sacerdote que quiera dejarle celebrar sus pascuas, *pour ce qu'ils disoient que je estoie scismatique et que je creóte en Benedict l'antipape;* de tal suerte que tiene que confesar él solo en una capilla, como si lo hiciese ante un sacerdote, y oye la misa en la cartuja[44].

La intensidad del sentimiento partidista y de la lealtad a los príncipes era aumentada todavía por el poderoso efecto sugestivo que ejercían todos los signos de partidos, colores, emblemas, divisas, santos y señas; los cuales se sucedían de cuando en cuando en pintoresca mutación, preñados las más veces de sangre y de muerte, pero siendo también en ocasiones señales de cosas más gratas. Cerca de unas dos mil personas salieron a recibir en 1380 al joven Carlos VI cuando hizo su entrada en París, vestidas todas igual, mitad de verde, mitad de blanco. Por tres veces se vio en los años 1411-1413 a todo París súbitamente adornado con diversos distintivos: gorros color violeta obscuro, con la cruz de San Andrés, gorros, blancos, y luego otra vez violeta. Los llevaban incluso los clérigos, las mujeres y los niños. Durante el imperio del terror ejercido por los borgoñones en París, en 1411, eran excomulgados los armagnacs todos los domingos a repique de campanas. Se adornaban las imágenes de los santos con la cruz de San Andrés y se afirmaba incluso que algunos sacerdotes no querían hacer en la misa ni en el bautismo el signo de la cruz recto, como había sido crucificado el Señor, sino que lo hacían oblicuo[45].

La ciega pasión con que el hombre medieval se entregaba a su partido, a su señor e igualmente a sus propios negocios era también en parte una forma de expresión de aquel inconmovible, pétreo sentido del derecho, que le era propio, de aquella incontrastable certidumbre de que todo acto exige una postrera sanción. El sentido de la justicia era todavía pagano en sus tres cuartas partes. Era necesidad de venganza. La Iglesia había tratado, ciertamente, de endulzar los usos jurídicos, impulsando a la mansedumbre, a la paz y al carácter conciliador; pero el sentido del derecho propiamente dicho no se había modificado por ello. Al contrario, se había hecho aún más

extremado, incorporando a la necesidad de sanción el odio al pecado. Mas el pecado era con harta frecuencia, para aquel vehemente espíritu, aquello que hace el enemigo. El sentido de la justicia había ido extremándose poco a poco, hasta llegar a ser un puro saltar del polo de un bárbaro concepto del ojo por ojo y diente por diente, al polo de la aversión religiosa por el pecado. Simultáneamente se sentía más y más la urgente necesidad de que el Estado castigase con rigor. El sentimiento de inseguridad, el exagerado temor, que implora del poder público en toda crisis una política terrorista, se había hecho crónico en la última Edad Media. La idea de que hay que purgar todo crimen fue retrocediendo paulatinamente, para convertirse en una supervivencia casi idílica de antigua ingenuidad, a medida que se consolidaba la idea de que el crimen significa al mismo tiempo un peligro para la sociedad y un ataque a la majestad divina. De esta suerte fue el final de la Edad Media una época de florecimiento embriagador de una justicia minuciosa y cruel. No se paraba mientes ni un momento en si el malhechor había merecido su castigo. Se experimentaba la más íntima satisfacción ante los actos ejemplares de justicia, que practicaban los príncipes por sí mismos. De tiempo en tiempo iniciaban las autoridades campañas de rigurosa justicia, ya contra los ladrones y bandoleros, ya contra las brujas y encantadores, ya contra la sodomía.

Lo que nos sorprende en la crueldad de la administración de justicia en la última Edad Media, no es una perversidad morbosa, sino el regocijo animal y grosero, el placer de espectáculo de feria que el pueblo experimenta con ella. Las gentes de Mons compran un capitán de bandidos, por un precio sumamente elevado, sólo para darse el placer de descuartizarlo, *dont le peuple fust plus joyeux que si un nouveau corps sainct estoit ressuscité*[46]. Durante la prisión de Maximiliano en Brujas, en 1488, se levanta el potro sobre un alto estrado en la plaza del mercado, a la vista del rey prisionero; y el pueblo no cesa de ver el tormento que sufren los miembros del Ayuntamiento sospechosos de traición, y retrasa la ejecución implorada por ellos, sólo para saborear una y otra vez nuevos tormentos[47].

Los extremos anticristianos a que conducía justamente la mezcla de fe y sed de venganza quedan probados por la costumbre reinante en Inglaterra y

Francia de negar al condenado a muerte, no sólo el viático, sino también la confesión. No se quería salvar sus almas, se quería aumentar aún la angustia de la muerte con la certeza de las penas del infierno. En vano ordenó en 1311 el Papa Clemente V que se administrase al menos el sacramento de la Penitencia. El idealista político Philippe de Mézières insistió de nuevo en ello, primero cerca de Carlos V de Francia, luego cerca de Carlos, VI. Pero el canciller Pierre d'Orgemont, cuya *forte centelle,* dice Mézières, es más trabajosa de volver que la rueda de un molino, se opuso, y Carlos V, el prudente y pacifico monarca, declaró que mientras él viviese no sería modificada la costumbre. Sólo cuando la voz de Jean Gerson se unió a la de Mézières, formulando cinco dificultades u objeciones en contra del desafuero, ordenó por edicto real del 12 de febrero de 1397, que se concediese la confesión al condenado. Pierre de Craon, a cuyos esfuerzos fue de agradecer la resolución, erigió junto al patíbulo de París una cruz de piedra, donde los minoristas podían asistir a los criminales[48]. Pero el antiguo uso no desapareció aún de las costumbres del pueblo. Todavía, poco después de 1500, tuvo el obispo de París, Etienne Ponchier, que renovar la constitución de Clemente V. En 1427 es ahorcado en París un joven noble que se había hecho salteador de caminos. En la ejecución, un distinguido funcionario, tesorero mayor del regente, da escape a su odio contra el condenado impidiendo que se le conceda la confesión que pide. Injuriándole, sube detrás de él las escaleras le golpea con un bastón y apalea también al verdugo, porque exhorta a la víctima a pensar en la salvación de su alma. El verdugo, espantado, se da prisa… la cuerda se rompe, el desdichado criminal cae del cadalso, se rompe las piernas y las costillas y tiene que subir así una vez más las escaleras[49].

En la Edad Media faltan todos esos sentimientos que han hecho tímido y vacilante nuestro concepto de la justicia: la evidencia de la semiirresponsabilidad, la idea de la falibilidad del juez, la conciencia de que la sociedad tiene su parte de culpa en los crímenes del individuo, la cuestión de si no se le puede corregir, en vez de hacerlo padecer. O mejor dicho, acaso no faltaba un obscuro sentimiento de rodo eso, pero se concentraba tácitamente en un espontáneo impulso de misericordia y de perdón, que prescindiendo de la culpa irrumpe súbitamente con mucha frecuencia, en

medio de la cruel satisfacción por la justicia ejecutada. Mientras que nosotros imponemos con vacilación y con conciencia a median de nuestra propia culpa penas muy mitigadas, la Edad Media sólo conoce los dos extremos: la plenitud del castigo cruel o la gracia. En la concesión de ésta se pregunta mucho menos que ahora si el culpable la merece por razones especiales; toda culpa, incluso la más, evidente, puede obtener completa remisión de su pena en todo momento. En la práctica del perdón no siempre daba el impulso decisivo la pura misericordia. Es asombrosa la ecuanimidad con que los contemporáneos relatan cómo la intervención de deudos poderosos procura a un criminal *lettres de rémission.* No obstante, las más de estas cartas no les valen a elevados transgresores de la ley, sino a pobres gentes del pueblo que no han tenido un abogado de peso[50].

El contraste directo de crueldad y misericordia impera también en las costumbres y no sólo en la administración de la justicia. Por un lado, la más espantosa dureza contra los, desventurados e imposibilitados; por el otro, la más ilimitada ternura, el más íntimo sentimiento de afinidad con los pobres, los enfermos y los dementes, como aún hoy las conocemos, en unión con la crueldad, por la literatura rusa. El gusto por las ejecuciones va siempre acompañado y resulta hasta cierto punto justificado por un sentimiento de justicia intensamente satisfecho con ellas. Por el contrario, en la increíble dureza espontánea, en la carencia de ternura, en la burla cruel y en la alegría del mal ajeno, con que se contempla la desgracia de los míseros, falta incluso este elemento del sentimiento de justicia satisfecho. El cronista Pierre de Fenin concluye su relato del fin de una cuadrilla de bandidos con estas palabras: *et faisoit-on grand risée, pour ce que c'estoient tous gens de povre estat*[51].

En París se concierta en 1425 un *esbatement* (diversión) de cuatro ciegos armados que luchan por un cochinillo. El día antes recorren con sus armaduras la ciudad, precedidos de un gaitero y de un hombre con un gran estandarte en que está pintado el cochinillo[52].

Velázquez nos, ha conservado las figuras conmovedoramente tristes de aquellas enanas que en su tiempo estaban todavía en honor como bufonas en la corte de España. Estas enanas eran una diversión favorita en las cortes del siglo XV. En los artificiosos, *entremets* de las grandes fiestas de la corte

exhibían sus artes y su deformidad. Madame d'Or, la rubia enana de Felipe de Borgoña, era universalmente conocida. Se la hizo luchar con el acróbata Hans[53]. En las nupcias de Carlos *el Temerario* y Margarita de York, celebradas en 1468, se presenta madame de Beaugrant, *la naine de mademoiselle de Bourgogne*, vestida de pastora y montada en un león dorado mayor que un caballo. El león puede abrir y cerrar las mandíbulas, y canta una cancioncilla de bienvenida. La pequeña pastora es ofrecida a la duquesa como presente y puesta sobre la mesa[54]. No conocemos quejas por la suerte de aquellas mujercillas, pero sí partidas de cuentas que nos dicen más todavía sobre ellas. Estas partidas nos informan de que una duquesa hizo sacar a una de aquellas enanitas de la casa paterna, de que el padre o la madre vinieron y la trajeron, de que la visitaban luego de cuando en cuando y recibían una propina: *au pere de Belon la Folie, qui estoit venu veoir sa fille…* ¿Tomaba el padre a casa alegre y honrado por el papel que desempeñaba su hija en la corte? El mismo año entregaba un cerrajero de Blois dos collares de hierro, uno *pour attacher Belon la Folie et l'autre pour mettre au col de la cingesse* (mona) *de madame la duchesse*[55].

Cómo eran tratados; los enfermos mentales, puede juzgarse por una noticia relativa al tratamiento de Carlos VI, el cual gozaba, como rey, de cuidados que contrastaban favorablemente con lo que otros habían de soportar. Para lavar al pobre demente no se sabía imaginar nada mejor que espantarle por medio de doce hombres pintados de negro, como si los diablos viniesen a buscarle[56].

Hay, sin embargo, en la dureza de aquellos tiempos un cierto grado de ingenuidad que hace morir en nuestros labios el juicio condenatorio. En medio de una epidemia pestífera que castigó a París, proponen los duques de Borgoña y de Orleáns celebrar una *cour d'atnour* para distraer a las gentes[57]. En una pausa de la cruel matanza de armagnacs en 1418, funda el pueblo de París, en la iglesia de San Eustasio, la Hermandad de San Andrés; cada sacerdote o seglar lleva una corona de rosas rojas; la iglesia está completamente llena de ellas y huele *comme s'il fust lavé d'eau rose*[58]. Cuando se terminaron, finalmente, los procesos de brujería, que en 1461 castigaron a Arras como una plaga del infierno, festejaron los moradores de la ciudad el triunfo de la justicia con un concurso de

representaciones de *folies moralisées*. Primer premio, un lirio de plata; cuarto premio, un par de capones. Las víctimas torturadas habían muerto hacía tiempo[59].

Tan abigarrado y chillón era el colorido de la vida, que era compatible el olor de la sangre con el de las rosas. El pueblo oscila, como un gigante con cabeza de niño, entre angustias infernales y el más infantil regocijo, entre la dureza más cruel y una emoción sollozante. Vive entre los extremos de la negación absoluta de toda alegría terrena y un afán insensato de riqueza y de goce, entre el odio sombrío y la más risueña bondad.

Del lado luminoso de aquella vida ha llegado poco hasta nosotros. Parece como si la clara dulzura y serenidad del alma del siglo XV se hubiese refugiado en su pintura y se hubiese concentrado en la pureza transparente de su sublime música. La risa de aquella raza ha muerto; su despreocupada alegría y su natural complacencia en la vida siguen viviendo tan sólo en la canción popular y en la farsa. Éstas bastan para añadir a nuestra nostalgia de las bellezas perdidas de otros tiempos el anhelo de gozar la meridiana claridad del siglo de los van Eyck. Pero quien se sume realmente en aquel tiempo necesita con frecuencia hacer esfuerzos para no dejar de ver su aspecto luminoso, pues fuera de la esfera del arte reina por todas partes la obscuridad. En las amenazadoras advertencias de los predicadores, en el cansado suspirar de la alta literatura, en la monótona información de las crónicas y de los documentos, se percibe el grito de los pecados saturados de color y el lamento de la miseria.

Los tiempos posteriores a la Reforma ya no han vuelto a ver los pecados capitales de la soberbia, la ira y la avaricia en la purpúrea plenitud y en la desvergonzada osadía con que circulaban entre la humanidad del siglo XV. ¡Aquella desmesurada soberbia de Borgoña! La historia entera de aquella familia, desde el acto de bravura caballeresca en que echó raíces la fortuna ascendente de Felipe I, pasando por los amargos celos de Juan *Sin Miedo* y la negra sed de venganza por su muerte, pasando luego por el largo estío de aquel otro Magnífico, Felipe *el Bueno*, hasta llegar a la demente obstinación en que sucumbe el siempre ambicioso Carlos *el Temerario*, ¿no es el poema de la soberbia heroica? Sus dominios eran las tierras de más intensa vida en Occidente: Borgoña, preñada de fuerza como su vino, *la colérique Picardie*,

el rico y ávido Flandes. Son las mismas tierras en que floreció la magnificencia de la pintura, de la escultura y de la música, y en que imperaba el más fogoso derecho de venganza y se extendía entre los nobles y los habitantes de las ciudades la más violenta barbarie[60].

No hay ningún mal de que aquella época tenga más conciencia que de la codicia. Pueden oponerse la soberbia y la avaricia como los pecados de la época antigua y de la época moderna, respectivamente. La soberbia es el pecado del período feudal y jerárquico, en que la propiedad y la riqueza son todavía poco móviles. El sentimiento de poder no coincide todavía con la riqueza en primer lugar y simplemente; es más personal. El poder necesita, para ser reconocido, manifestarse por medio de un gran derroche: numeroso séquito de leales, costosos adornos e imponente apariencia de los poderosos. El sentimiento de ser más que otro hombre es alimentado continuamente por la idea feudal y jerárquica en forma viva: por medio del homenaje y pleitesía rendidos de hinojos, de los honores solemnes y de la pompa mayestática, todo lo cual reunido hace sentir la superioridad como algo muy esencial y justificado.

La soberbia es un pecado simbólico y un pecado teológico. Sus raíces penetran profundamente en el suelo de toda concepción de la vida y del universo. *Superbia* fue la raíz de todo mal. La soberbia de Lucifer fue el principio y la causa de toda perdición. Así lo vio San Agustín y así ha seguido siendo en el pensamiento de los que han venido después: la soberbia es la fuente de todos los pecados que de ella brotan como de su raíz y su tronco[61].

Pero junto a la sentencia de la Escritura que apoyaba esta inoctpretación: *A superbia initium sumpsit omnis perditic*[*62], había otra sentencia: *Radix omnium malorum est cupidilas*[*63]. Fundándose en ella, se podía considerar también la codicia como la raíz de todo mal. Pues por *cupiditas*, que como tal no tiene puesto en la serie de los pecados capitales, se entiende en este texto *avaricia*, como se dice en otra lección del mismo[64]. Y parece como si aproximadamente desde el siglo XII haya la convicción de que la avaricia desenfrenada es la que pierde al mundo desalojando a la soberbia de su puesto de primero y más fatal de los pecados en la estimación de los espíritus. La antigua primacía teológica de

la *superbia* es ahogada por el caso siempre creciente que atribuye toda la miseria de los tiempos a la avaricia cada vez mayor. ¡Cómo ha maldecido el Dante la *cieca cupidigia*!

La codicia carece del carácter simbólico y teológico de la soberbia. Es el pecado natural y material, la pasión puramente terrenal. Es el pecado de aquel período en que la circulación del dinero ha transformado y desligado de sus trabas tradicionales las condiciones en que se despliega el poder. La apreciación del valer personal se torna una operación aritmética. Hay un espacio mucho mayor para la satisfacción de los apetitos más desenfrenados y para la acumulación de tesoros. Y estos tesoros no tienen todavía esa impalpabilidad fantasmal que el crédito moderno ha prestado al capital; sigue siendo el rubio oro mismo el que figura en el primer plano de la fantasía. Y el empleo de la riqueza no tiene todavía el carácter automático y mecánico de la continuada imposición de capitales; la satisfacción ygue residiendo en los más vehementes extremos de la avaricia y la prodigalidad. En la prodigalidad contrae matrimonio la codicia con la antigua soberbia. Ésta seguía viva y robusta: la idea jerárquica, feudal, no había perdido aún nada de su vigor; el placer de la pompa y la magnificencia, del boato y el fausto, conservaba el color purpúreo de la sangre.

Justamente la unión con una soberbia primitiva es la que da a la avaricia o codicia de la última Edad Media esa espontaneidad, ese apasionamiento, esa desesperación, que parecen haber perdido por completo los tiempos posteriores. El protestantismo y el Renacimiento han prestado a la codicia un valor ético, legalizándola como un estímulo útil del bienestar general. El estigma que pesaba sobre ella fue desvaneciéndose a medida que se iba encomiando con menos entusiasmo la negación de todos los bienes terrenos. En la última Edad Media, por el contrario, podía el espíritu percibir el contraste puro y simple entre el pecado de la codicia y la caridad o la pobreza voluntaria.

A través, de la literatura y las crónicas de aquel tiempo, desde el refrán hasta el tratado de piedad, resuena por todas partes el acre odio a los ricos, el clamor contra la codicia de los grandes. Hay a veces como un obscuro presentimiento de la lucha de clases, expresado por los medios de la indignación moral. En esta esfera pueden darnos la justa sensación del tono

de la vida en aquella época tanto los documentos como las fuentes narrativas, pues en todos los documentos de los procesos brilla la más desvergonzada codicia.

En 1436 se interrumpe el culto divino durante veintidós días en una de las iglesias más concurridas de París, porque el obispo no quiso consagrar de nuevo la iglesia antes, de recibir determinada suma de dos mendigos que habían profanado la iglesia, haciéndose a consecuencia de una riña un rasguño del que brotó sangre, y los pobres no tenían la suma. El obispo Jacques du Châtelier pasaba por *ung homme très pompeux, convoicteux* (codicioso) *plus mondain que son estat ne requeroit.* Pero bajo su sucesor, Denys de Moulins, pasó en 1441 una cosa parecida. Esta vez no se pudo sepultar ni hacer procesiones durante cuatro meses en el cementerio de los Inocentes, el más célebre y más solicitado de París, porque el obispo pedía por ello más de lo que la iglesia podía dar. De este obispo se lee: *homme très pou* (poco) *piteux à quelque personne, s'il ne recevoit argent ou aucun don qui le vaulsist* (lo valiese) *et pour vray on disoit, qu'il avait plus de cinquante procés en Parlement, car de luí n'avoit on ríen sans procés*[65]. Es necesario seguir la historia de los «nuevos ricos» de aquel tiempo —de una familia D'Orgemont, por ejemplo— en toda la bajeza de su tacañería y obstinación en pleitear, para comprender el odio violento del pueblo, la iracundia de los predicadores y de los poetas, que se vertían incesantemente sobre los ricos[66].

El pueblo no sabe ver su propio destino y los acontecimientos de aquel tiempo de otro modo que como una sucesión continua de mala administración y rapacidad, guerras y latrocinios, carestía, miseria y pestilencias. Las formas crónicas que solía tomar la guerra, la continua agitación de las ciudades y del campo por toda clase de gente peligrosa, la eterna amenaza de un procedimiento judicial duro y poco digno de confianza y, además, de todo esto, la opresión del temor a las penas del infierno, del terror a los diablos y a las brujas, daban pábulo a un sentimiento de inseguridad general, que era muy adecuado para teñir de negro el fondo de la vida. No era solamente la vida de los humildes y de los pobres la que transcurría en medio de esta inseguridad. También en la vida de la nobleza y de la magistratura se hacen casi regla los más duros cambios

de destino y los peligros permanentes. El picardo Mathieu d'Escouchy es uno de los muchos historiadores que cuenta el siglo XV. Su crónica, sencilla, precisa e imparcial, llena de la usual veneración por el ideal caballeresco y por la tradicional tendencia moralizadora, nos hace sospechar en él un honrado escritor, que consagraba sus dotes al trabajo concienzudo del historiador. Pero ¡qué imagen de la vida del autor nos traza el editor de esta obra histórica, fundándose en los documentos![67]. Mathieu d'Escouchy comienza su carrera de magistrado como consejero, regidor, jurado y preboste de la ciudad de Perona entre 1440 y 1450. Desde un principio se le encuentra en una especie de contienda con la familia del procurador de dicha ciudad Jean Froment, contienda que se ventila en repetidos proceros. Unas veces es el procurador quien persigue a D'Escouchy por falsificación y homicidio; otras veces por *excès et attemptaz* (por excesos y atentados). El preboste, por su parte, amenaza a la viuda de su enemigo con una pesquisa por magia, de la cual es sospechosa. Pero la mujer sabe procurarse un mandamiento, por virtud del cual D'Escouchy tiene que poner su pesquisa en las manos de la justicia. El apunto pasa al Parlamento de París, y D'Escouchy es reducido por primera vez a prisión. Después de ésta le encontramos otras seis veces preso como acusado, y una vez, prisionero de guerra. Se trata todas las veces de casos criminales graves y más de una se ve entre pesadas cadenas. Esta competencia de acusaciones mutuas entre las familias Froment y D'Escouchy es interrumpida por un violento encuentro, en el cual el hijo de Froment hiere a D'Escouchy. Ambos toman a precio facinerosos para matarse uno a otro. Cuando esta larga contienda ha desaparecido de nuestra vista, surgen nuevos choques. Esta vez es herido el preboste por un monje. Nuevas acusaciones, y en 1461, traslado de D'Escouchy a Nesle, como sospechoso de hechos criminales, a lo que parece. Todo esto no le impide, sin embargo, hacer carrera. Llega a ser baile, preboste de Ribemont, procurador del rey en San Quintín; es elevado a la nobleza. Después de nuevas heridas, reclusiones y multas, lo encontramos en el servicio militar. En 1465 lucha en Montlhéry por el rey contra Carlos *el Temerario*, y es hecho prisionero. De una campaña posterior torna agotado a su casa. Entonces contrae matrimonio. Pero esto no significa para él el comienzo de una vida tranquila. Lo encontramos

acusado de falsificación de sellos, conducido preso a París *comme larron et murdrier* (ladrón y asesino), enzarzado en una nueva contienda con un regidor de Compiégne, obligado por el tormento a confesar una culpa, y desestimada su apelación, condenado, rehabilitado, condenado de nuevo, hasta que desaparece de los documentos la huella de esta existencia de odio y de persecución.

Siempre que indagamos los destinos de las personas mencionadas en las fuentes de aquel tiempo surge la imagen de una vida igualmente turbulenta. Léanse, por ejemplo, los detalles reunidos por Pierre Champion sobre todos aquellos a quienes Villon ha hecho un legado o ha mencionado en su testamento[68]; o las notas de Tuetey al diario del ciudadano de París. Siempre son procesos, crímenes, disensiones y persecuciones sin cuento lo que encontramos. Y se trata de la vida de toda clase de gentes, sacada a luz de los documentos judiciales, eclesiásticos, etc. Crónicas como la de Jacques du Clercq, que es una mera colección de crímenes, o el diario del ciudadano de Metz, Philippe de Vigneules[69], pueden darnos una imagen demasiado negra de aquel tiempo. Las mismas *lettres de rémission,* que ponen ante nuestros ojos la vida diaria con tan viva exactitud, iluminan exclusivamente el lado malo de la vida, puesto que sólo hablan de delitos. Pero cualquier muestra, tomada al material que se quiera, no hace sino robustecer nuestras más sombrías imágenes.

Es un mundo malo. El fuego del odio y la violencia se eleva en altas llamaradas. La injusticia es poderosa, el diablo cubre con sus negras alas una tierra lúgubre, y la humanidad espera para en breve el término de todas las cosas. Pero esta misma humanidad no se convierte. La Iglesia lucha, los predicadores y poetas claman y amonestan. Todo en vano.

Capítulo 2

Anhelo de una vida más bella

TODA época suspira por un mundo mejor. Cuanto más profunda es la desesperación causada por el caótico presente, tanto más íntimo es este suspirar. Hacia el fin de la Edad Media es una amarga melancolía el tono fundamental de la vida. El matiz de resuelta alegría de la vida y firme confianza en la propia energía, que alienta en la historia del Renacimiento y a través del movimiento de la ilustración, apenas se percibe en la esfera de la vida franco-borgoñona del siglo XV. ¿Era entonces la vida realmente más desdichada que en otras épocas? A veces se creería así. Dondequiera que se busque, en la tradición literaria de aquel tiempo, en los historiadores, en los poetas, en los sermones, en los tratados religiosos, e incluso en los documentos, casi no parece haberse conservado en ellos otra cosa que el recuerdo de las disensiones, del odio y la maldad, de la codicia, la rudeza y la miseria. Y uno se pregunta: ¿es que no podía complacerse aquella época en otra cosa que en la crueldad, la soberbia y la intemperancia? ¿Es que no cabe encontrar por ninguna parte en ella una dulce jovialidad y una tranquila dicha de vivir? Es cierto que toda época deja en la tradición más huellas de su dolor que de su dicha. Son los infortunios los que pasan a la historia. Una instintiva convicción nos dice, sin embargo, que la suma total de dicha de vivir, serena alegría y dulce tranquilidad, que fue otorgada a los hombres, no puede diferenciarse en un período mucho de la de otro. Y el

brillo de la dicha que gozó la última Edad Media no se ha extinguido aún por completo; sigue viviendo en la canción popular, en la música, en los tranquilos horizontes del paisaje y en los graves rostros del retrato.

Sin embargo, en el siglo XV no era todavía costumbre, y casi podríamos decir que pecaba contra el buen tono, loar en alta voz la vida y el mundo. El que consideraba con gravedad el curso diario de las cosas y expresaba luego su juicio sobre la vida, únicamente solía mencionar el dolor y la desesperación. Veía el tiempo acercándose a su fin y todas las cosas terrenas inclinándose a su ruina. El optimismo, que empezará a brotar en el Renacimiento, para alcanzar su época de florecimiento en el siglo XVIII era desconocido todavía al espíritu francés del siglo XV. ¿Qué hombres son los que por primera vez hablan de su propio tiempo llenos de esperanza y de satisfacción? No los poetas, ni mucho menos los pensadores religiosos, ni tampoco los hombres de Estado, sino los eruditos, los humanistas. Es el gozo que produce la sabiduría antigua, hallada de nuevo, el que arranca por primera vez a los espíritus exclamaciones de júbilo ante el presente. Se trata de un triunfo de naturaleza intelectual. La conocida exclamación de Ulrico de Hutten, *O saeculum, o literae! juvat vivere!* —¡oh siglo, oh literatura, qué dicha vivir!— se interpreta las más de las veces en un sentido demasiado amplio. Es mucho más el hombre de letras que el hombre pura y simplemente, quien se regocija. Podríamos citar toda una serie de exclamaciones análogas sobre el esplendor de la época, procedentes del comienzo del siglo XVI; pero no haríamos sino repetir la experiencia de que se refieren casi exclusivamente a la cultura intelectual restaurada y de que no son en modo alguno manifestaciones ditirámbicas del placer de vivir en toda su plenitud. El mismo sentido de la vida que tienen los humanistas se halla moderado aún poi el antiguo desvío piadoso del mundo. Mejor que por las palabras de Hutten, citadas con demasiada frecuencia, puede llegarse a conocer este sentido por las cartas de Erasmo, de los alrededores del año 1517; algo más tarde ya no, pues pronto decae en Erasmo el optimismo que le había arrancado aquellos términos entusiastas.

«No soy, verdaderamente —escribe Erasmo a Wolfgang Fabricio Capito, a principios de 1517[70]— tan apasionado de la vida, sea porque ya he vivido bastante para mi gusto —he entrado ya en los cincuenta y un años

— sea porque no vea en esta vida nada tan magnífico o tan agradable, que compense el perseguirlo, para aquel a quien la fe cristiana ha enseñado a creer verdaderamente que a aquellos que han practicado aquí la piedad en la medida de sus fuerzas les espera una vida mucho más feliz. Con todo, me placería a la sazón volverme un poco más joven, pero sólo porque veo llegar una edad de oro, por decirlo así, en el porvenir inmediato.» Erasmo describe a continuación la unión de todos los príncipes de Europa que se inclinan a la paz (para él tan cara) y prosigue: «Esto me mueve a esperar firmemente que no sólo la honradez de las costumbres y la piedad cristiana, sino también una depurada y auténtica[*71] literatura y una muy hermosa ciencia, en parte revivirán, en parte se desplegarán, de un modo nuevo.» Gracias a la protección de los príncipes, bien entendido. «A su piadoso espíritu debemos el ver a aquellos espíritus gloriosos despertar y levantarse por todas partes como a una señal dada, conjurándose mutuamente para restaurar la buena literatura» *(ad restituendas optimas literas).*

Lo anterior expresa claramente de qué índole era el optimismo del siglo XVI. El sentimiento básico del Renacimiento y del Humanismo es algo muy distinto del inmoderado goce de la vida, que se considera habitualmente como el tono fundamental del Renacimiento. La afirmación de la vida que hace Erasmo es tímida y un poco afectada, y, sobre todo, muy intelectual. Esto no obstante, es una voz que en el siglo XV aún no había sido oída fuera de Italia. En Francia y en los dominios de Borgoña, los espíritus prefieren, hacia 1400, aplicar gruesos calificativos a la vida y a la época, y cosa notable (aunque no sin paralelos; piénsese en el byronismo) cuanto más apegados están a la vida mundanal, tanto más negro es su honor. Aquellos que prestan su más vigorosa expresión a la profunda melancolía, propia de la época, no son en primera línea los que se han retirado definitivamente del mundo, refugiándose en el claustro o en el estudio. Son, ante todo, los cronistas y los poetas de moda en las cortes, los que, con su carencia de cultura superior y en su incapacidad para sacar de la fruición del concepto una perspectiva de mejoramiento, lamentan una y otra vez las flaquezas seniles del mundo y dudan de la paz y de la justicia. Nadie ha repetido tan infinitamente como Eustache Deschamps la queja de que han abandonado el mundo todas las cosas buenas.

Temps de doleur et de temptacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Aages meneur près du definement,
Temps plains d'orreur, qui tout fait faussement,
Aages menteur, plain d'orgueil et d'envie,
Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
A age en tristour qui abrege la vie[*72].

En este tono ha compuesto por decenas sus baladas, variaciones monótonas, insípidas, sobre el mismo ingrato tema. Es forzoso que haya imperado una intensa melancolía entre las clases sociales superiores; de otro modo, no hubiese consentido la nobleza a su poeta favorito que repitiese con tanta frecuencia aquellas lamentaciones:

Toute léesse deffaut,
Tous cueurs ont prins par assaut
Tristesse et merencolie[*73].

Jean Meschinot canta tres cuartos de siglos después de Deschamps exactamente en el mismo tono:

O miserable et très dolente vie!…
La guerre avons, mortalité, famine;
Le froid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerroyent. Bref, miserere domine
Noz mechans corps, dont le vivre est très court[*74].

También éste expresa una y otra vez la amarga convicción de que todo va *mal* en el mundo: la justicia ha desaparecido, los grandes expolian a los humildes, y los humildes se expolian unos a otros. Su hipocondria lo

conduce, según su propia afirmación, al borde mismo del suicidio. He aquí cómo se describe a sí mismo:

Et je, le pouvre escrivain,
Au cueur (corazón) *triste, faible et vain,*
Voyant de chascun le dueil,
Soucy me tient en sa main;
Toujours ler larmes à l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil[*75].

Todas las manifestaciones del sentido de la vida, que tienen las personas principales, testimonian una necesidad sentimental de abrir el alma a la melancolía. Casi todos declaran que sólo han visto miserias, que es menester estar preparado para cosas peores y que no quisieran recorrer otra vez el camino de la vida pasada. *Moi doulorreux homme, né en eclipse de tenèbres en espesses bruynes de lamentation;* así se presenta Chastellain a sí mismo[76]. *Tant a souffert La Marche,* es la divisa que ha escogido el poeta y el cronista de Carlos *el Temerario,* poeta y cronista que encuentra en la vida un gusto amargo y cuyo retrato nos muestra esos rasgos duros que atraen nuestra mirada en tantas figuras de aquella época[77].

Apenas ha habido en aquel tiempo una persona cuya vida haya estado tan llena de gloria terrena y de magnífica voluptuosidad, ni tan coronada de éxito, como la de Felipe *el Bueno.* Y, sin embargo, también se apodera de él ese hastío de la vida, que es propio de la época. Cuando le notifican la muerte de su hijo, de un año de edad, dice: «¡Ojalá me hubiese dado Dios morir tan pequeño! Entonces sí que yo me hubiese considerado feliz»[78].

¿No es notable que en esta época confluyan en la palabra melancolía las significaciones de tristeza, cogitabunda taciturnidad y fantasía? Hasta este punto parecía cernirse necesariamente en la melancolía toda ocupación grave y seria del espíritu. Froissart dice de Felipe de Artevelde que se queda pensativo al recibir una noticia: *quant il eut merancoliet une espasse, il s'avisa qu'il rescriproit aus commissaires dou roi de France*[*79], etc. Deschamps dice de una cosa que excede en fealdad a todo lo que se puede

imaginar: «No hay ningún pintor tan ‘merencolieux’ que fuese capaz de pintarla»[80].

En el pesimismo de estos hombres saturados, decepcionados, hastiados, hay un elemento religioso, pero muy débil. En su hastío de la vida interviene también, seguramente, la esperanza del próximo fin del mundo, reavivada en todos los espíritus con amenazadora inminencia y encendida fantasía por el nuevo florecimiento de las predicaciones de las órdenes mendicantes. Los tiempos sombríos y confusos, la plaga crónica de la guerra, eran muy a propósito para robustecer aquella idea. En los últimos años del siglo XIV parece haber existido la creencia popular de que nadie había sido recibido en el Paraíso desde el gran cisma de Occidente[81]. La aversión producida por la vana y engañosa vida de la corte bastaba para hacer madurar la idea de decir adiós al mundo. Sin embargo, el sentimiento de depresión que exteriorizan casi todos los servidores de los príncipes y casi todos los cortesanos, apenas tiene contenido religioso. Las ideas religiosas han matizado ligeramente, a lo sumo, el general hastío de la vida. Esta insistencia en denigrar la vida y el mundo está muy lejos de ser la manifestación de un auténtico sentimiento religioso. El mundo, dice Deschamps, es como un viejo infantil: en un principio era inocente; durante largo tiempo ha sido sabio, justo, virtuoso y valiente.

Or est laches, chetis et molz,
Vieux, convoiteus et mal parlant;
Je ne voy que foles et folz…[*82]

La fin s’approche, en verité…
Tout va mal…[83].

No es sólo hastío de la vida, sino también miedo a la vida, un retroceder temeroso ante la vida, ante los inevitables dolores que la acompañan, una actitud del espíritu como la que tienen también por base las concepciones budistas de la existencia, medrosa aversión a los trabajos de la vida diaria, horror a la pobreza, a la enfermedad y a la vejez. Este miedo a la vida es compartido así por los estragados como por aquellos que nunca han sufrido

las tentaciones del mundo, por haber siempre retrocedido tímidamente ante la vida.

Las poesías de Deschamps rebosan este mísero menosprecio de la vida. Dichoso aquel que no tiene hijos, puesto que los niños pequeños sólo son gritería y fetidez, trabajo y preocupación. Han de ser vestidos, calzados, alimentados y están siempre en peligro de caer o de lastimarse. Se ponen enfermos y mueren, o crecen, y se hacen malos y son reducidos a prisión; todo trabajos y disgustos, sin que ninguna dicha compense los cuidados, esfuerzos y dispendios de la educación. Y no hay mayor desdicha que tener hijos mal formados. El poeta no les dedica una sola palabra de amor; el monstruoso tiene mal corazón, hace decir a la Escritura. Dichoso también aquel que permanece célibe, pues vivir con una mujer mala es malo, y una buena ha de temerse continuamente el perderla. No sólo la desdicha se evita, pues, sino también la dicha. En la vejez no ve el poeta más que maldad y asco, la lamentable decadencia corporal y espiritual, la ridiculez y repugnancia. Y el hombre envejece pronto; la mujer, a los treinta años; el varón, a los cincuenta, y los sesenta años son el límite normal de su vida[84]. Cuán lejos está aquí de la pura idealidad con que el Dante ha descrito en su *Convivio* la dignidad del noble anciano[85].

Una tendencia piadosa —que en Deschamps no encontramos apenas— puede, hasta cierto punto, elevar las consideraciones por encima de un temor a la vida, como éste, aunque como sentimiento fundamental siga siendo más sensible la renuncia pusilánime que la verdadera piedad. Hasta en los más graves elogios de una vida santa resuena con frecuencia esta mera negación en mayor medida que una genuina voluntad de santificación. Cuando el irreprochable canciller de la Universidad de París, Jean Gerson, lumbrera de la teología, escribe para sus hermanas un discurso sobre la excelencia de la virginidad, figuran entre sus argumentos una larga serie de sufrimientos y dolores que van unidos con el matrimonio. Un marido puede resultar bebedor, o derrochador, o avaro. O, si es bueno, puede haber una mala cosecha, o una peste, o un naufragio pueden arrebatarle todos sus bienes. ¡Qué trabajos no da el embarazo y cuántas mujeres mueren de parto! ¿Y tiene la madre que cría a su hijo nunca sueño tranquilo, ni alguna dicha

y alegría? Los niños pueden nacer deformes o resultar indóciles; el marido puede morir y la mujer quedar viuda en la pobreza y la miseria[86].

El más profundo abatimiento ante las miserias terrenales es el sentimiento con que se considera la realidad cotidiana, tan pronto como la infantil alegría de la vida o el ciego gozar ceden el paso a la confederación meditativa. ¿Dónde está el mundo más bello tras el cual necesariamente suspira toda época?

La nostalgia de una vida más bella ha visto delante de sí en todo tiempo tres caminos que se dirigen hacia la meta lejana. El primero ha conducido por lo regular fuera del mundo: es el camino de la negación de éste. La vida más bella sólo parece ser asequible en el más allá, sólo puede ser un desprendimiento de todo lo terrenal; todo interés prodigado en este mundo no hace sino retrasar la verdadera salvación. En toda cultura superior se ha recorrido este camino. El cristianismo había impreso tan poderosamente en los espíritus esta aspiración —como contenido de la vida individual y como base de la cultura— que durante largo tiempo impidió casi por completo se intentase el segundo camino.

En segundo camino es el que conduce al mejoramiento y perfeccionamiento del mundo. La Edad Media apenas ha conocido esta aspiración. El mundo era para ella tan bueno y tan malo como podía ser; es decir, todas las cosas, puesto que Dios las ha querido, son buenas; los pecados de los hombres son los que tienen al mundo en la miseria. Aquella edad no conoce ninguna aspiración consciente al mejoramiento y a la reforma de las instituciones sociales o políticas como resortes del pensamiento y de la acción. Practicar la virtud en la esfera propia de cada cual es lo único que puede aprovechar al mundo; y aun en esto ts el verdadero fin la otra vida. Incluso allí donde se crea efectivamente una nueva forma social, se considera en principio esta creación como un restablecimiento del buen orden antiguo o como una supresión de abusos, conseguida mediante una especial delegación del poder por parte de la autoridad. La implantación consciente de formas consideradas realmente como nuevas es rara, incluso en el activo trabajo legislativo, que conoció la monarquía francesa desde San Luis y que imitaron en sus dominios hereditarios los duques de Borgoña. Pero todavía no se dan cuenta, o se la

dan apenas, de que en este trabajo se lleva a cabo una efectiva evolución de la organización del Estado hacia formas más adecuadas. Publican ordenanzas o instituyen autoridades, porque así lo exige su misión inmediata de promover el bien general; no porque se aspire conscientemente a un determinado porvenir político.

Nada ha contribuido tanto a extender el sentimiento de temor a la vida y de desesperanza ante los tiempos venideros como esa ausencia de una firme y general voluntad de hacer mejor y más dichoso el mundo. Y el mundo, por su parte, tampoco prometía cosas mejores. Quien anhelaba algo mejor y, sin embargo, no podía renunciar al mundo con todas sus magnificencias, sólo tenía, por tanto, la desesperación. No veía en ninguna parte esperanza o regocijo. Al mundo le quedaba sólo breve tiempo de vida y lo que le esperaba en él era calamitoso.

Cuando, por el contrario, se emprende el camino del mejoramiento positivo del mundo, comienza una nueva edad, en que el horror a la vida cede el paso al ánimo y a la esperanza. Es el siglo XVIII el que por primera vez se da verdadera cuenta de esto. El Renacimiento debe su enérgica afirmación de la vida a otras satisfacciones. Únicamente el siglo XVIII eleva a dogma capital la perfectibilidad del hombre y de la sociedad, y las aspiraciones sociales y económicas del siguiente siglo sólo han perdido la ingenuidad del anterior, pero no el ánimo ni el optimismo.

El tercer camino que se dirige hacia un mundo más bello conduce a través del país de los sueños. Es el camino más cómodo; pero marchando por él, se permanece siempre a la misma distancia de la meta. Puesto que la realidad terrena es tan desesperantemente lamentable y la negación del mundo tan difícil, demos a la vida un bello colorido ilusorio, perdiéndonos en el país de los ensueños y de las fantasías, que velan la realidad con el éxtasis del ideal. Basta un sencillo tema, un sólo acorde, para hacer sonar la fuga capaz de elevar los corazones; basta dirigir los ojos a la dicha soñada de un pasado más bello, a su heroísmo y a su virtud, o bien a la jubilosa claridad de la vida y del goce de la naturaleza. La cultura literaria se ha edificado entera, desde la Antigüedad, sobre estos pocos temas: el tema de los héroes, el tema de la sabiduría, el tema bucólico. La Edad Media, el

Renacimiento y los siglos XVIII y XIX, todos juntos, no hacen apenas más que modular nuevas variaciones de la antigua tonada.

Pero ¿es que este tercer camino hacia una vida más bella, el huir de la dura realidad para acogerse a una bella ilusión, sólo es cosa de la cultura literaria? Seguramente es más. Afecta, exactamente como las otras dos direcciones, a la forma y al contenido de la vida social misma, y con tanta más fuerza cuanto más primitiva es la cultura.

El efecto que las tres actitudes espirituales mencionadas producen sobre la vida real es muy distinto. El contacto más estrecho y más continuo entre la labor de la vida y el ideal tiene lugar allí donde la idea misma apunta hacia el mejoramiento y el perfeccionamiento del mundo. Pintonees se derraman la fuerza y la confianza alentadoras en la labor material y se llena de energía la realidad inmediata. A la vez que se realiza la propia misión en la vida, se aspira a alcanzar el ideal de un mundo mejor. El motivo alentador es, si se quiere, un sueño de felicidad. Hasta cierto grado tiende toda cultura a realizar en el mundo real un mundo soñado, transformando la organización de la sociedad. Pero mientras que en otros casos sólo se trata de una transformación espiritual, de instituir una perfección imaginaria frente a la ruda realidad, en este caso es el objeto del sueño la realidad misma, que se quiere transformar, purificar y mejorar. El mundo parece marchar por el buen camino hacia el ideal, cuando el hombre actúa progresivamente. La forma ideal de la vida parece no estar muy lejana de la forma de la existencia activa. Hay sólo un breve espacio entre la realidad y el sueño. Cuando se tiene bastante con aspirar a la producción más rica y a la distribución de los bienes más equitativa posibles; cuando el contenido del ideal es el bienestar, la libertad y la cultura, se piden relativamente pocas cosas al arte de vivir. El hombre ya no siente la necesidad de darse tono de noble, o de héroe, o de sabio, o de refinado cortesano.

Muy distinta es la influencia que ejerce sobre la vida real la primera de las tres actitudes, la de la negación del mundo. La nostalgia de una eterna salvación nos hace indiferentes al curso y a la forma de la existencia terrenal, puesto que lo único que debe cultivarse en ella es la virtud. Se dejan ser como son las formas de la vida y de la sociedad, pero tendiendo a penetrarlas de moralidad trascendental, Gracias a esto no resulta pura

negación y renuncia el desvío del mundo en la comunidad terrenal, sino que se refleja también en una labor fecunda y en una misericordia eficaz.

¿Cómo actúa ahora, sobre la vida, la tercera actitud, el anhelo de una vida más bella en el sentido de un ideal soñado? Convirtiendo las formas de la vida en formas artísticas. Pero no es solamente en las obras de arte, en cuanto tales, en donde esta actitud da expresión a su ideal; esta actitud ennoblece y embellece la vida misma y llena la vida social de juegos frívolos y de formas ceremoniosas. Justamente en este caso es cuando se hacen al arte personal de vivir las más elevadas peticiones; peticiones a que sólo puede responder una *élite*, haciendo de la vida un juego lleno de artificio. La imitación del héroe y del sabio no es cosa para todo el mundo; decorar la vida con colores heroicos o idílicos es un gusto costoso y que por lo regular sólo se satisface de un modo muy deficiente. La aspiración a realizar el ideal en las formas mismas de la sociedad tiene como *vitium originis* un carácter aristocrático.

Con esto nos hemos acercado al punto de vista desde el cual vamos a considerar la cultura de la última Edad Media: el embellecimiento de la vida aristocrática con las formas del ideal, la luz artificial del romanticismo caballeresco proyectándose sobre la vida, el mundo enmascarado con el magnífico traje de la Tabla Redonda. La distancia entre la forma de la vida y la realidad es sumamente grande; la luz es falsa y ofuscante.

El anhelo de una vida bella pasa por ser el rasgo más característico del Renacimiento. Reina en éste la más perfecta armonía en la satisfacción de la sed de belleza, así en la obra de arte como en la vida misma. El arte sirve a la vida y la vida al arte como nunca había sucedido antes. Pero también en este punto se ha trazado con excesivo rigor el límite entre la Edad Media y el Renacimiento. La pasión por revestir de belleza la vida misma, el arte de vivir refinadamente, el despliegue multicolor de un ideal de vida, todas estas cosas son muy anteriores al *Quattrocento* italiano. Los motivos de embellecimiento de la vida que utilizan los florentinos no son otra cosa que antiguas formas medievales. Lorenzo de Medici rinde el mismo homenaje que Carlos *el Temerario* al antiguo ideal caballeresco, considerado por ambos como la forma noble de la vida. Lorenzo llega incluso a ver en Carlos su modelo en cierto respecto, a pesar del aire bárbaro, aunque

magnífico, de este último. Italia ha descubierto nuevos horizontes de belleza para la vida, ha dado un nuevo tono a ésta; pero aquella actitud que se considera habitualmente como característica del Renacimiento, a saber, la aspiración a elevar la propia vida a una forma del arte, no ha sido en modo alguno iniciada por el Renacimiento.

El gran corte en la manera de concebir la belleza de la vida cae más bien entre el Renacimiento y la Edad Moderna. El salto se da allí donde comienzan a separarse el arte y la vida; donde se empieza a no gozar el arte en medio de la vida, como una noble parte de la dicha misma de vivir, sino fuera de la vida, como algo altamente venerable a que el hombre sólo debe volverse en momentos de elevación o de reposo. El antiguo dualismo, que separaba a Dios y el mundo, retorna en otra forma: como la separación del arte y de la vida. Queda trazada un raya por en medio de los goces de la vida. Éstos se han dividido desde entonces en dos mitades, una inferior y otra superior. Para el hombre medieval eran todos ellos pecaminosos; ahora pasan todos por lícitos, pero su dignidad ética es distinta, según su mayor o menor espiritualidad.

Las cosas que pueden hacer de la vida un goce siguen siendo las mismas. Ahora, como antes, son la lectura, la música, las artes plásticas, los viajes, la contemplación de la naturaleza, el deporte, la moda, las vanidades sociales (Órdenes militares, cargos honoríficos, reuniones) y los transportes de los sentidos. El límite entre los inferiores y los superiores parece estar actualmente, para la mayoría, entre la contemplación de la naturaleza y el deporte. Pero este límite no es fijo. A la corta o a la larga, y, en todo caso, por ser el arte de la fuerza corporal y del valor, será contado universalmente el deporte entre los goces superiores. Para el hombre medieval, el límite yacía, en el mejor de los casos, inmediatamente después de la lectura; incluso el placer de ésta sólo podía santificarse por la aspiración a la virtud o a la ciencia, y en la música y las artes plásticas se reconocía exclusivamente como bueno el servicio que prestan a la religión. El placer era en sí pecaminoso. El Renacimiento se emancipó de esta negación del goce de la vida como algo en sí pecaminoso, sin encontrar por otra parte una nueva división entre placeres superiores e inferiores. El Renacimiento quería gozar despreocupadamente la vida entera. La moderna distinción es

el resultado de ese compromiso entre el Renacimiento y el puritanismo en que descansa la actitud moderna del espíritu. Ha habido una mutua capitulación, por la cual se reservó el primero la salvación de la belleza y el segundo la condenación del pecado. El puritanismo riguroso seguía condenando, al igual de la Edad Media, la esfera íntegra de la belleza de la vida, como mundanal y pecaminosa en el fondo, a no ser que adopte formas expresamente religiosas y se santifique poniéndose al servicio de la fe. Sólo después que declinó la concepción puritana del universo recobró el terreno la sensibilidad renacentista para todos los placeres de la vida, e incluso más terreno que antes; pues desde el siglo XVIII existe la propensión a ver de suyo en lo natural un elemento del bien moral. Quien ahora tratase de trazar la línea divisoria entre los placeres superiores y los placeres inferiores de la vida, en la forma que nos dicta nuestra conciencia moral, no separaría el arte del placer sensible, ni la contemplación de la naturaleza de la cultura del cuerpo, ni lo espiritual de lo natural, sino tan sólo los goces egoístas, mentirosos y vanos, de los puros.

Hacia el final de la Edad Media, cuando empezaba a agitarse un espíritu nuevo, seguía siendo siempre posible en principio la antigua elección entre Dios y el mundo: la total repudiación de toda la magnificencia y belleza de la vida terrena o un temerario echar mano a todo, con peligro de perder el alma. La belleza del mundo se tornó doblemente incentiva al reconocerse su pecaminosidad. Quien se entregaba a ella, la gozaba con una pasión sin límites. Pero aquellos que no podían prescindir de la belleza y, sin embargo, no querían entregarse al mundo, tenían que ennoblecer la belleza. Podían para ello santificar el grupo entero del arte y de la literatura, en donde la admiración constituye la esencia del placer, poniéndolo al servicio de la fe. Y aunque de hecho era el placer del color y de la línea lo que animaba a los amantes de los cuadros y de las miniaturas, su santo asunto quitaba a ese placer el sello de la pecaminosidad.

Pero ¿qué pasaba con la belleza cuando tiene contenido pecaminoso? La divinización del cuerpo en el deporte caballeresco y en la moda cortesana, la soberbia y la ambición de cargos y de honores, el engañoso e insondable abismo del amor, ¿cómo podía ennoblecerse y sublimarse todo esto, que la fe había condenado y repudiado? Aquí venía ese camino intermedio que

conduce al país de los sueños, revistiéndolo todo con la bella apariencia de antiguos ideales imaginarios.

El intenso cultivo de la belleza de la vida en las formas de un ideal heroico es el rasgo que enlaza la cultura franco-caballeresca, desde el siglo XII, con el Renacimiento. El amor a la naturaleza era todavía demasiado débil para que fuese posible rendir con plena fe culto a la belleza de las cosas terrenales, en su desnudez, como había hecho el espíritu griego. La idea del pecado era demasiado poderosa y sólo encubriéndola con la veste de la virtud podía cultivarse la belleza.

Toda la vida aristocrática de la última Edad Media —piénsese en Francia y en Borgoña, o en Florencia— es el intento de representar un sueño, siempre el mismo sueño, el sueño de los antiguos héroes y sabios, del caballero y la doncella, de los pastores sencillos y satisfechos de la vida. Francia y Borgoña siguen representando la pieza en el estilo antiguo; Florencia compone sobre el tema dado un nuevo y más hermoso espectáculo.

La vida de nobles y príncipes se ha elevado hasta sus máximas posibilidades expresivas. Todas las formas de la vida se han convertido en misterios, por decirlo así, ornados de colores y galas, disfrazados de virtudes. Los sucesos de la vida y las emociones que provocan en nosotros se presentan en el marco de bellas y gratas formas. Sé bien, sin embargo, que nada de esto es específico de la última Edad Media; sé que esto germina ya en los estadios primitivos de la cultura, que puede encontrarse también en China y en Bizancio y que no se extingue con la Edad Media, como prueba el Rey-sol.

La corte es el lugar donde con más plenitud pueden desplegarse las formas estéticas de la vida. Es sabido cuánta importancia concedían los duques de Borgoña a todo lo que se refería al esplendor y brillo de su corte. Después de la gloria guerrera, dice Chastellain, es el brillo de la corte la primera cosa en que se pone la mira y cuya regulación y buen orden son de suma necesidad[87]. Olivier de la Marche, el maestre de ceremonias de Carlos *el Temerario*, escribió, a requerimientos del rey Eduardo IV de Inglaterra, su tratado sobre el esplendor de la corte del duque, recomendando al rey que imitase aquel modelo de vida ceremoniosa y de

etiqueta[88]. De Borgoña heredaron los Habsburgos la vida de corte pomposa y bella y la trasplantaron a España y Austria, cuyas cortes han sido su baluarte hasta estos, últimos tiempos. La corte de Borgoña era universalmente celebrada como la más rica y la mejor ordenada de todas[89]. Principalmente, Carlos *el Temerario*, un hombre con el más riguroso espíritu de disciplina y regularidad, y que, sin embargo, no dejó detrás de sí más que desorden, tenía una verdadera pasión por la vida sometida a formas fijas. La antigua ilusión de que el príncipe mismo oyese y juzgase al punto las quejas de los pobres y de los humildes fue realizada por él, revistiéndola de la más bella forma. Dos o tres veces por semana daba, después de la comida, una audiencia pública, en la cual podía acercársele y exponerle sus peticiones cualquiera. Todos los nobles de su casa debían estar presentes y ninguno osaba faltar. Separados cuidadosamente conforme a su rango, permanecían sentados a ambos lados del paso libre que conducía a la elevada silla del duque. Arrodillados a sus pies estaban los dos *maîtres des requestes*, el *audiencier* y un secretario, que leían los memoriales y los despachaban como les ordenaba el príncipe. Detrás de unas balaustradas, que rodeaban la sala, permanecía en pie el personal inferior de la corte. Era por su aspecto, dice Chastellain, *une chose magnifique et de grand los;* pero los forzados espectadores se aburrían bravamente, y él mismo duda de los buenos resultados de esta manera de hacer justicia, que era una cosa no vista por él en la corte de ningún otro príncipe de su tiempo[90].

También las diversiones habían de tomar la misma forma bella en la corte de Carlos *el Temerario. Tournoit toutes ses manières et ses moeurs à sens une part du jour, et avecques jeux et ris entremeslés, se delitoit en beau parler et en amonester ses nobles à vertu, comme un orateur. Et en cestuy regart, plusieurs fois, s'est trouvé assis en un hautdos paré et ses nobles devant luy, là où il leur fit diverses remonotrances selon les divers temps et causes. Et toujours, comme prince et chef sur tous, fut richement et magnifiquement habitué sur tous les autres*[*91]. Este arte consciente de vivir es, a pesar de sus formas rígidas e ingenuas, un verdadero y perfecto Renacimiento. Lo que llama Chastellain su *haute magnificence de coeur pour estre vu et regardé en singulières choses* es el rasgo más característico del hombre renacentista, según Burckhardt.

Las ordenanzas relativas a la organización jerárquica de la corte son de una exuberancia rabelesiana, cuando tratan de las comidas y de la cocina. La mesa de Carlos *el Temerario*, con todos sus servidores —*panetiers*, trinchantes; escanciadores, maestres de cocina— cuyas funciones estaban reguladas con una severidad casi litúrgica, semejaba la representación de un grande y grave espectáculo. La corte entera comía en grupos de diez, en departamentos separados, servidos y atendidos como el señor, todo cuidadosamente ordenado conforme al rango y a la clase. Todo estaba tan bien regulado, que todos estos grupos podían saludar después de comer y en el momento oportuno al duque —que aún estaba sentado a la mesa— *paur luy donner gloire*[92].

En la cocina (imagínese aquella cocina de héroes con sus siete fogones gigantescos, que es el único resto conservado hasta hoy del palacio ducal de Dijón) está sentado el cocinero de servicio en un sillón situado entre el fogón y los distintos servicios, desde el cual puede contemplar ti departamento entero. En su mano debe tener una gran cuchara de madera «que le sirve para dos fines: primero, para probar las sopas y las salsas; segundo, para empujar a los pinches de cocina a hacer su obligación, y si es necesario, para golpearlos más de una vez». En raras ocasiones, por ejemplo, cuando llegan las primeras trufas o el primer arenque nuevo, se presenta el cocinero a servirlo en persona, con una antorcha en la mano.

Para el grave cortesano, que nos las describe, son todas estas cosas sacros misterios, de los cuales habla con respeto y con una especie de pedantería escolástica. Cuando yo era paje —dice La Marche— era aún demasiado joven para entender de cuestiones de *préséance* y ceremonial[93]. La Marche plantea a sus lectores importantes cuestiones de jerarquía y de etiqueta, para darse el gusto de resolverlas con su maduro tacto. ¿Por qué asiste el cocinero y no el pinche de cocina a la comida del señor? ¿De qué modo debe ser nombrado el cocinero? ¿Quién debe representarle en caso de ausencia, el *hateur* (encargado de los asados) o el *potagier* (encargado de la sopa)? A esto respondo —dice el sabio varón—: cuando en la corte de un príncipe debe ser nombrado un cocinero, deben ser llamados, uno detrás de otro, los *maîtres d'hôtel*, los *escusiers de cuisine* y todos aquellos que están empleados en la cocina, y el cocinero debe ser nombrado por elección

solemne, verificada por cada uno bajo juramento. Y a la segunda cuestión: ni el *hateur*, ni el *potagier* pueden representarle, sino que el sustituto del cocinero debe ser nombrado igualmente por elección. ¿Por qué los *panetiers* y los escanciadores ocupan, respectivamente, el primero y segundo rangos, por encima de los trinchantes y de los cocineros? Porque sus cargos se refieren al pan y al vino, cosas santas, glorificadas por la dignidad del sacramento[94].

Como se ve, existe una efectiva relación entre la esfera de ideas de la fe y la de la etiqueta cortesana. No cabe insistir bastante en que aquel aparato de bellas y nobles formas de vida alberga un elemento litúrgico que ha elevado el valor de las mismas a una esfera cuasi-religiosa. Sólo este elemento puede explicar la extraordinaria importancia que no sólo en la última Edad Media se ha concedido siempre a todas las cuestiones de jerarquía y de ceremonial.

En el antiguo imperio ruso, antes de los Romanow, la lucha por precedencia de lugar cerca del trono condujo a la creación de un departamento fijo de la administración del Estado. Los Estados occidentales de la Edad Media no conocen esta forma; pero también en ellos representa un gran papel la envidia causada por dicha precedencia. Fácil será amontonar los ejemplos. Pero aquí sólo tratamos de hacer intuitiva la exornación de las formas de la vida hasta que se convierten en un bello y grato juego y la multiplicación de las mismas hasta que terminan en un vacuo despliegue. Valgan los siguientes ejemplos. La forma bella puede en ocasiones impedir totalmente la acción adecuada. Inmediatamente antes de la batalla de Crécy, practican cuatro caballeros franceses un reconocimiento del orden de batalla de los ingleses. El rey, que espera lleno de impaciencia sus informes y cabalga lentamente por el campo, detiene su caballo al verles regresar. Los cuatro caballeros se adelantan a través de las gentes de guerra apiñadas, hasta llegar al rey. «¿Qué hay de nuevo, señores míos?», pregunta éste. Los caballeros se contemplaron mutuamente sin decir palabra, pues ninguno de ellos quería hablar antes que sus camaradas. Y el uno decía al otro: «Señor, decid, hablad al rey, yo no hablaré antes que vos». Así discutieron un momento, porque ninguno quería *par honneur* ser el primero en hablar. Hasta que el rey se lo ordenó a uno de ellos[95]. Mucho más aún

tuvo que disminuir la idoneidad de la forma bella en el caso de *messire* Gaultier Rallart, *chevalier du guet* de París en 1418. Este jefe de policía no acostumbraba nunca a hacer la ronda sin ir precedido de tres o cuatro músicos que soplaban alegremente; de suerte que el pueblo decía que aquel jefe iba como advirtiendo a los maleantes; huid, que voy[96]. Este caso no es un caso aislado. En 1465, vemos de nuevo que el obispo de Evreux, Jean Balue, hace la ronda nocturna en París con clarinetes, trompetas y otros instrumentos de música *qui n'estoit pas acoustumé de faire à gens faisans guet*[97]. Incluso en el cadalso eran observados rigurosamente los honores debidos al rango y a la clase. El cadalso del *connétable* de Saint Pol está ricamente adornado con lirios marchitos; el almohadón para orar y el paño para los ojos son de terciopelo carmesí, y el verdugo es un individuo que no ha ejecutado nunca a nadie, privilegio algo dudoso para el condenado[98].

El rivalizar en cortesías y atenciones, que ha tomado en la actualidad un carácter de cosa propia de la pequeña burguesía, estaba extraordinariamente desarrollado en la vida de corte del siglo XV. Se consideraba entonces como insoportable afrenta propia no dar a los superiores el puesto que les correspondía. Los duques de Borgoña respetan, ton minuciosa exactitud, la primacía de sus reales parientes de Francia. Juan *Sin Miedo* tributó en todo tiempo a su joven nuera, Michelle de France, exagerados; honores; la llamaba *Madame*, se arrodillaba siempre sobre el suelo ante ella y quiso servirla, lo que ella, sin embargo, no quiso nunca consentir[99]. Cuando Felipe *el Bueno* oye que su primo, el delfín, ha reñido con su padre y huido a Brabante, interrumpe el asedio de Deventer, que era el preludio de una expedición para la conquista de Frislandia, y regresa corriendo hacia Bruselas, para dar la bienvenida al regio huésped. Cuanto más se acerca el encuentro, tanto más rivalizan ambos sobre cuál de los dos se adelantará al otro en punto a rendirle honores. Felipe siente gran temor de que el delfín cabalgue a su encuentro; para evitarlo galopa a rienda suelta y envía mensajero tras mensajero, rogando al delfín que le espere allí donde se encuentre. Si el hijo del rey viniese personalmente a su encuentro, se volvería, le jura, y retrocedería tanto, que no lo encontraría en ninguna parte, pues otra cosa se convertiría en burla y en vergüenza para él, el duque, y le sería recordada eternamente por el mundo entero. Prescindiendo

modestamente de la pompa habitual, entra Felipe en la ciudad de Bruselas, desmonta presuroso ante el palacio y entra en él corriendo rápidamente. Entonces divisa al delfín, que ha dejado con la duquesa su aposento y sale en el patio a su encuentro con los brazos abiertos. En el acto descubre el viejo duque su cabeza, se postra de hinojos un momento y se adelanta luego presuroso. La duquesa retiene al delfín para que éste no dé un paso, y el delfín trata de impedir en vano que el duque se arrodille y, luego, de conseguir no menos en vano que se levante. Ambos lloran de emoción, dice Chastellain, y con ellos todos los presentes.

Durante la estancia entera de este huésped, que pronto había de convertirse como rey en el peor enemigo de su casa, se supera a sí mismo el duque en una obsequiosidad china. Llámase a sí y a su hijo: *de si meschans gens;* expone desnuda a la lluvia su cabeza, sobre la que pesan sesenta años; ofrece al delfín todos sus dominios[100]: *Celuy qui se humilie devant son plus grand, celuy accroist et multiplie son honneur envers soy-mesme, et de quoy la bonté mesme luy resplend et redonde en face*[*101]. Con estas palabras concluye Chastellain el relato de cómo el conde de Charolais se resiste tenazmente a usar antes de la comida el aguamanil en compañía de la reina Margarita de Inglaterra y de su hijo. Los nobles se pasaban el día entero hablando de ello; el caso fue expuesto al viejo duque y éste hizo a dos nobles defender el pro y el contra de la actitud de Carlos. El sentimiento feudal del honor era aún tan vivo, que se encontraban significativas, bellas y gratas estas cosas, en apariencia insignificantes. ¿Cómo, si no, comprender que las mutuas deferencias se prolongasen regularmente durante un cuarto de hora?[102] Cuanto más tiempo se rehusaba, tanto más edificados quedaban los circunstantes. Aquel a quien se debe besar la mano, la oculta para escapar a ese honor. La reina de España oculta de este modo su mano ante el joven archiduque Felipe *el Hermoso;* éste espera algún tiempo, hasta que la ocasión es favorable, y entonces coge inesperadamente la mano y la besa. Y toda la grave corte de España se echa a reír, pues la reina ya no contaba con ello[103].

Todas las espontáneas delicadezas del trato social se encuentran cuidadosamente sometidas a formas. Está rigurosamente prescrito qué damas de honor han de ir de la mano. Y no sólo esto, sino también si la una

ha de invitar a ello o no a la otra. Esta invitación, el hacerle señas o llamarse *(hucher)* para ir juntas, es un concepto técnico para la vieja dama de honor que nos describe el ceremonial de Borgoña[104]. La formalidad de no querer dejar partir a un huésped, que se despide, es llevada hasta el más fastidioso extremo. La esposa de Luis XI pasa unos días como invitada de Felipe de Borgoña. El rey ha fijado un día determinado para su regreso, pero el duque se resiste a dejarla partir, sin hacer caso de los ruegos suplicantes del séquito de la reina, ni del temor que estremece a ésta misma ante la idea de la cólera de su esposo[105]. Goethe dice: «No hay ningún signo externo de cortesía que no tenga una profunda razón de ser moral». *Virtue gone to seed*, ha llamado Emerson a la cortesía. Acaso no se pueda afirmar con plena justicia que esta razón moral era sensible aún en el siglo XV; mas seguramente lo era el valor estético que cabe encontrar entre los dos extremos del franco y sencillo testimonio de afecto y las secas formas de trato social.

De suyo se comprende que esta minuciosa exornación de la vida tenga, ante todo, su sede en las cortes de los príncipes, en las cuales hay tiempo y espacio para ello. Pero también invade las esferas inferiores de la sociedad, como prueba ya el hecho de que sea justamente entre la pequeña burguesía (prescindiendo de las cortes mismas) donde más se han conservado aquellas formas hasta nuestros días. El repetido obligar a tomar un poco más de un plato o manjar, el animar a quedarse un poco más, el negarse a pasar delante, han desaparecido en su mayor parte, durante los últimos cincuenta años, de las formas del trato social practicadas entre la alta burguesía. En el siglo XV se encuentran estas formas en pleno florecimiento. Pero a la vez que son observadas del modo más meticuloso, la sátira las hace objeto de su burla vivaz. La iglesia es el principal escenario de bellos y porfiados testimonios de cortesía. En primer término, en la *offrande*. Nadie quiere ser el primero en poner su limosna sobre el altar.

«Passez — Non feray — Or avant!
»Certes si jerez, ma cousine,
»—Non feray — Huchez no voisine (llamad a nuestra vecina),
»Q'elle doit mieux devant offrir.

»—Vous ne le devriez souffrir.»
Dist la voisine: «n'appartient
»A moy: offrez, qu'a vous ne tient
»Que li prestres ne se delivre»[*106].

Cuando por fin se ha adelantado la más respetable, protestando humildemente de no hacerlo más que para poner término a la discusión, ésta se renueva al besar el *pacificale (la paix)*, tablilla de madera, plata o marfil que en la última Edad Media pasaba de boca en boca en la misa, después del *Agnus Dei*, en lugar de darse el beso de paz[107]. El paso de la *paix* de mano en mano, entre las personas principales, con la cortés resistencia a besarlo primero, había degenerado en una larga y aburrida perturbación del culto divino.

Respondre doit la juene jame:
—Preñez, je ne prendray pas, dame.
—Si ferez, prenez, douce amie.
—Certes, je ne le prandray mie (no lo tomaré);
L'en me tendroit (me tendrían) *pour une sote.*
—Baillez damoiselle Marote (dadlo a la señorita Marote).
—Non feray, Jhesucrist m'en gart.
Portez à ma dame Ermagart.
—Dame, prenez. — Saincte Marie,
Portez la paix a la baillie (mujer del baile).
—Non, mais à la gouverneresse[108].

Ésta la toma finalmente. Incluso un santo varón que ha muerto para el mundo, como San Francisco de Paula, tiene por deber suyo hacer también estas cortesías, las cuales son consideradas por sus piadosos adoradores como signos de una verdadera humildad, de donde resulta que aún no había desaparecido por completo de estas formalidades el contenido ético[109]. La significación de las mismas resulta, por lo demás, sumamente clara, si se tiene en cuenta el hecho de que eran el reverso de ásperas y tenaces

discusiones por obtener en la iglesia la misma preferencia que tan cortésmente se trataban de imponer unos y otros[*110]. Eran la bella y loable negación de una soberbia noble o burguesa aún vivamente sentida.

La misa entera se había convertido de este modo en una especie de minué, pues a la salida se repetía la discusión. El rivalizar era entonces para dejar la derecha a los superiores, o la delantera al cruzar un paso o atravesar una calle. Al llegar a casa era obligado —como pide aún la costumbre española— invitar a todos los acompañantes a entrar en ella, a beber algo, lo que los demás debían rechazar con toda cortesía; entonces era forzoso acompañarles un poco más, todo, entre corteses resistencias[111].

Todas estas bellas formas tienen algo de emotivo, cuando se considera que brotan de la denodada lucha de una raza violenta y apasionada con su propia soberbia e ira. Con frecuencia fracasa la negación formal del orgullo. Una y otra vez irrumpe la áspera rudeza a través de aquellas formas decorativas. Juan de Baviera está de huésped en París. Los grandes señores dan fiestas en las cuales el obispo electo de Lieja les gana al juego todo su dinero. Uno de los príncipes no aguanta más, y exclama: «Diablo, ¿qué sacerdote es éste? ¿Cómo? ¿Va a ganarnos todo nuestro dinero?» A lo cual replica Juan: «Ni soy sacerdote, ni tengo necesidad de vuestro dinero.» Y tomándolo, lo arroja por todas partes. *Dont y pluseurs orent grant mervelle de sa grant liberaliteit*[*112]. Hue de Lannoy golpea a otro con un guante de hierro, mientras yace de rodillas ante el duque, para acusarle. El cardenal de Bar llama a un predicador, ante la vista del rey, embustero y perro vulgar[113].

El sentimiento formal del honor es tan fuerte, que una falta contra la etiqueta hiere como una ofensa mortal —lo mismo que aún hoy en muchos pueblos orientales— porque echa por los suelos la bella ilusión de una vida propia elevada y pura, ilusión que sucumbe siempre ante la desnuda realidad. Es para Juan Sin *Miedo* causa de una vergüenza inextinguible el que Capeluche, el verdugo de París, que con gran pompa se cruza a caballo con él, le haya saludado como si fuese un simple caballero y haya rozado su mano; solamente la muerte del verdugo puede borrar esta afrenta[114]. En el banquete de gala que se da el día de la coronación de Carlos VI, en 1380, Felipe de Borgoña siéntase por la fuerza entre el rey y el duque de Anjou,

en el puesto que le corresponde como *doy en des pairs*. Sus respectivos séquitos intervienen ya con voces y amenazas, para decidir la discusión por la violencia, cuando el rey la acalla, accediendo al deseo del borgoñón[115]. Ni siquiera en las graves circunstancias de la vida de campaña se toleran las faltas contra las formas. El rey de Inglaterra toma a mal que L'Isle Adam se presente ante él con un traje demasiado sencillo *(blanc gris)* y le mire a la cara[116]. Un jefe del ejército inglés manda *'A* parlamentario de la asediada Sens que vaya primero al barbero a afeitarse[117].

El fastuoso orden de la Corte de Borgoña, encomiado por todos los contemporáneos[118], sólo adquiere su verdadera significación junto al caos que solía reinar en la corte francesa, que era mucho más antigua. Deschamps se lamenta, en una serie de baladas, de la miseria de la vida de la corte, y sus lamentaciones significan ya algo más que las usuales molestias de la vida del cortesano, de las que hablaremos ulteriormente. Mala comida y mal alojamiento, continuo ruido y confusión, maldiciones y disputas, envidias y burlas y es la corte un cenagal de pecado, una boca del infierno[119]. A pesar de la sacra veneración por la monarquía y del orgulloso despliegue de grandiosas ceremonias, se ha perdido el decoro más lamentablemente que nunca, incluso en las ocasiones más solemnes. En el sepelio de Carlos VI, en Saint Denis, en 1422, surgen violentas discusiones entre los monjes de la abadía y el gremio de los *henouars* de París sobre el traje de ceremonia y los ricos paños con que está guarnecido el ataúd. Cada uno de los partidos afirma tener derecho a ellos, y tiran de ellos, y casi llegan a las manos, hasta que el duque de Bedford pone el litigio en las manos de la justicia, *et fut le corps enterré*[120]. El mismo caso se repite en 1461, en el entierro de Carlos VII. Cuando ha llegado a la *Croix aux Fiens*, en el camino de Saint Denis, se niegan los *henouars*, después de un cambio de palabras con los monjes de la abadía, a seguir llevando el cadáver del monarca, si no se les pagan diez libras parisienses, a las cuales afirman tener derecho. Abandonan el ataúd en medio del camino y el fúnebre cortejo permanece detenido largo tiempo. Ya van los ciudadanos de Saint Denis a realizar la piadosa tarea, cuando el *grand écuyer* promete pagar a los *henouars* de su propio bolsillo y puede proseguir el cortejo, para llegar a la iglesia cerca de las ocho de la noche. Inmediatamente después de la

inhumación surge una nueva disputa sobre el traje de ceremonia entre el propio *grand écuyer* del rey y los monjes[121]. Análogos tumultos por la posesión de los utensilios de una solemnidad entraban, por decirlo así, en el programa. Hasta la perturbación de la forma se había convertido en una forma[*122].

La publicidad ilimitada que todavía en el siglo XVII era de precepto en todos los sucesos importantes de la vida real, es causa de que falte con frecuencia todo orden justamente en las mayores solemnidades. En el banquete de la coronación, en 1380, es la congestión de invitados, sirvientes y espectadores tan grande, que es menester que los dos servidores de la corona destinados a este fin, el *condestable* y el mariscal de Sancerre, hagan a caballo circular las fuentes[123]. Cuando Enrique VI de Inglaterra fue coronado rey en París, en 1431, se introduce tumultuosamente el pueblo en la gran sala de palacio, desde las primeras horas de la mañana, para contemplar el espectáculo y ver de atrapar y comer a hurtadillas algo. Los miembros del Parlamento y de la Universidad, el *prévôt des marchands* y los regidores apenas pueden alcanzar la sala del banquete a través del gentío, y cuando, por fin, están en ella, encuentran las mesas destinadas a ellos ocupadas por toda clase de menestrales. Se intenta alejar a éstos: *mais quant on en faisoit lever ung ou deux, il s'en asseoit VI ou VIII d'autre costé*[124]. En la consagración de Luis XI, en 1461, se cierra y vigila previsora y oportunamente la catedral de Reims, de suerte que no hay en la iglesia más personas que aquellas que pueden caber cómodamente en el coro. Pero éstas se colocan en el altar mayor, donde tiene lugar la unción, de tal forma, que los prelados que asisten al arzobispo apenas tienen espacio para moverse y los príncipes de la sangre se encuentran oprimidos en sus sitiales[125].

La iglesia de París no podía soportar sino a regañadientes el ser tanto tiempo (hasta 1622) sufragánea del arzobispado de Sens. Se hacía notar al arzobispo de todos los modos posibles que no se quería saber poco ni mucho de su autoridad y se apelaba a la exención otorgada por el Papa. El 2 de febrero de 1492 había celebrado la misa en Nuestra Señora de París el arzobispo de Sens con asistencia del rey. Antes de que éste hubiese abandonado aún la iglesia, se retira el arzobispo, dando la bendición al

pueblo. Al mismo tiempo se le presenta la cruz; pero dos canónigos avanzan con un gran tropel de servidores de la iglesia, echan mano a la cruz y la destrozan, descoyuntan la mano al portador y promueven un gran tumulto, en el cual arrancan los pelos a los servidores del arzobispo. Éste trata de aplacar la contienda; pero *sans lui mot dire, vinrent près de lui; Lhuillier* (el deán de la catedral) *lui baille du coude* (da con el codo) *dans l'estomac, les autres rompirent le chapeau pontifical et les cordons d'icelluy* (éste). El otro canónigo persigue al arzobispo *disant plusieurs injures en luy mectant le doigt au visage, et prenant son bras tant que dessira son rochet, et n'eust esté que n'eust mis sa main au devant, l'eust frappé au visage*[*126]. Por todo ello se incoó un proceso que duró trece años[127].

Aquel espíritu apasionado y violento, duro y fácil llanto a la vez, continuamente fluctuando entre una sombría desconfianza del mundo y la fruición de su belleza multicolor, no podía vivir sin someterse a las más rigurosas formas. Era necesario hacer entrar las emociones en un sólido marco de formas contrastadas. De este modo se dotaba a la vida de un orden, al menos, por regla general y se convertían las vivencias propias y ajenas en un bello espectáculo para el espíritu. Se gozaba del patético brillo que tienen el dolor y la dicha a la luz del arte. Para una pura expresión del espíritu faltaban aún los medios. Sólo el dar forma estética a las impresiones proporciona aquel alto grado de expresión que pide el tiempo.

No pretendemos decir, naturalmente, que hayan nacido con semejante significación aquellas formas de la vida, sobre todo, las que se refieren a las grandes, viejas y sagradas solemnidades del nacimiento, el matrimonio y la muerte. Aquellos usos y ceremonias brotaron de la fe y del culto primitivos. Pero el sentido originario que les diera el ser era ignorado hacía largo tiempo, y en su lugar se habían llenado las formas con un nuevo valor estético.

El revestimiento de la emoción con una forma sugestiva alcanzó su más alto desarrollo en el luto. Eran ilimitadas las posibilidades de exagerar pomposamente el dolor, que constituyen el polo opuesto de la exaltación hiperbólica de la alegría en las desmesuradas solemnidades de la corte. No vamos a hacer una extensa descripción de todo aquel lúgubre aparato de

trajes negros, de toda aquella magnificencia de funerales, que seguían al fallecimiento de un príncipe. No son algo peculiar a la Edad Media; las monarquías siguen viviendo en el día de hoy y también es prueba de ello el coche fúnebre de los burgueses. La sugestión del negro, con que a la muerte de un príncipe se vestían, no sólo la corte, sino también los magistrados, los gremios y el pueblo, debe haber influido poderosamente, por contraste, en la policromía de la vida de las ciudades medievales. Las honras fúnebres tributadas a Juan *Sin Miedo* asesinado fueron dispuestas con el evidente propósito de causar un gran efecto, en parte político. El séquito de guerreros con que sale Felipe al encuentro de los reyes de Francia y de Inglaterra es algo espléndido, con sus dos mil banderines negros, con sus estandartes y pendones negros, de siete varas de largo y las franjas de seda negra, todos con armas bordadas, o pintadas en oro. Los sitiales, el coche de viaje del duque, han sido pintados de negro con ese motivo[128]. Durante el solemne encuentro de todos en Troyes, acompaña Felipe a las reinas de Francia y de Inglaterra vestido con un traje de luto, de terciopelo, cuya capa desciende hasta el suelo por encima del lomo de su caballo[129]. Todavía bastante tiempo después va de negro, no sólo él, sino también su séquito[130].

Una excepción, en medio de todo aquel negro, refuerza a veces la impresión. Mientras la corte entera, incluso la reina, va de negro, el luto del rey de Francia es rojo[131]. Y en 1393 vieron con asombro los parisienses cómo iba todo de blanco el cortejo fúnebre del rey de Armenia, León de Lusignan, muerto en el destierro[132].

No cabe duda de que el negro cubría con frecuencia un gran dolor sincero y vehemente. El horror a la muerte, el arraigado sentimiento del parentesco, la íntima adhesión al señor, hacían del fallecimiento de un príncipe un suceso verdaderamente conmovedor. Y cuando además —como en el asesinato del duque de Borgoña, en el año 1419— se había herido el honor de una estirpe orgullosa y se hacía de la venganza un deber sagrado, bien podía la exaltada exteriorización del dolor y la pompa estar acorde con la impresión experimentada por el ánimo. Chastellain se ha dejado seducir por la estética en el prolijo relato de esta muerte. En su estilo retórico, grave y pesado, inventa el largo discurso con que el obispo de Tournay prepara lentamente al joven duque, que se encuentra en Gante, antes de darle la

terrible nueva, y las solemnes lamentaciones del propio Felipe y de su esposa, Michelle de France. Pero no cabe dudar del núcleo de su relato: el ataque de nervios que la noticia produce en el joven duque, el desmayo de su esposa, la enorme confusión de la corte, los grandes gritos de dolor de la ciudad[133]. También tiene trazas de verdad el relato que Chastellain hace de las muestras de dolor de Carlos *el Temerario* a la muerte de Felipe *el Bueno*. El golpe era en este caso menos fuerte; el viejo duque declinaba hacía mucho tiempo, convertido casi en un niño. Por otra parte, la inteligencia entre él y su hijo había sido en los últimos años todo menos cordial, de suerte que el mismo Chastellain hace la observación de que causaba asombro ver a Carlos llorar, gritar, retorcerse las manos y echarse al suelo junto al lecho mortuorio, *et ne tenoit règle, ne mesure, et tellement qu'il fit chacun s'esmerveiller de sa démesurée douleur.* También en la ciudad de Brujas, donde murió el duque, *estoit pitié de oyr toutes manieres de gens crier et plorer et faire leurs diverses lamentations et regrets*[134].

Es difícil determinar hasta dónde llega en estos y análogos relatos el estilo cortesano, que estima indicado y bello hacer una hiperbólica descripción del dolor, y cuál es la profundidad de la emoción verdaderamente viva que era propia de la época. Hay ciertamente en esta forma un considerable elemento de primitivismo: el llorar sonoramente al muerto, que se tornó forma en las plañideras y arte en los *plourants*, que prestan una expresión sumamente conmovedora a la escultura funeraria de aquel tiempo, es un elemento primitivo de la cultura.

La unión de primitivismo, vehemente sensibilidad y bella forma, es perceptible también en el gran temor que causa la necesidad de comunicar la noticia de una muerte. A la condesa de Charolais, encinta de María de Borgoña, le ocultan largo tiempo la muerte de su padre. A Felipe *el Bueno*, que languidece postrado, no se atreven a comunicarle ningún fallecimiento que pueda conmoverle, de suerte que Adolfo de Cleve no puede llevar luto por su esposa. Cuando, sin embargo, el duque «llegó a tener barruntos» de la muerte de su canciller Nicolás Rolín (Chastellain usa la expresión: *avoit esté en vent un peu de ceste mort*), pregunta al obispo de Tournay, que le visita en su lecho de enfermo, si es verdad que ha muerto el canciller. «Monseñor —dice el obispo— en verdad que está muerto, pues es viejo y

está quebrantado y ya no puede vivir más.» «*Dea!* —dice el duque— no pregunto eso; pregunto si está *mort de mort et trespassé*» «Ah, monseñor —dice de nuevo el obispo— no ha muerto, pero está paralizado de un lado, lo mismo que si estuviese muerto.» El duque se irrita: «*Vechy merueilles!* (todo eso son cuentos), dime claramente si ha muerto.» Sólo entonces dice el obispo: «Sí, es verdad, monseñor; ha muerto, efectivamente»[135]. Esta singular manera de comunicar la noticia de una muerte, ¿no responde más bien a una antigua forma supersticiosa que a la mera consideración a un enfermo, al cual semejante vacilación no podía hacer más que irritar? Pertenece a la misma esfera de ideas que inducía a Luis XI a no volver a servirse nunca de aquellas ropas que llevaba en el momento en que le alcanzaba una mala noticia, ni del caballo que montaba entonces, y que le hizo incluso talar toda una parte del bosque de Loches, donde le fue comunicada la muerte de su hijo recién nacido[136]. *M. le chancellier* —escribe el 25 de mayo de 1483— *je vous mercye des lettres etc. mais je vous pry que ne m'en envoyés plus par celluy qui les m'a aportées, car je luy ay trouvé le visage terriblement changé depuis que je ne le vitz* (vi), *et vous prometz par ma foy qu'il m'a fait grant peur; et adieu*[137].

Cualesquiera que sean los tabús que puedan ocultarse en los usos lelacionados con el duelo, el valor cultural vivo en éstos consiste en que prestan al dolor una forma, haciendo de él algo bello y elevado. Dan al dolor ritmo, elevan la vida real a la esfera del drama y le calzan coturnos. En una cultura primitiva —pienso, por ejemplo, en la irlandesa— forman todavía un todo los usos relacionados con el duelo y las lamentaciones poéticas ante el cadáver. Pues bien, tampoco es posible comprender el duelo de la corte en la época borgoñona si no se le considera como emparentado con la elegía. La pompa fúnebre muestra en forma bella cómo el afectado permanece impotente ante el dolor. Cuanto más elevado sea el rango, tanto más heroicos deben ser los testimonios de dolor. La reina de Francia debe permanecer un año entero en la habitación en que se le ha comunicado la muerte de su esposo. Para las princesas bastan seis semanas. Cuando se comunicó la muerte de su padre a madame de Charolais, Isabel de Borbón, ésta asiste primero a los funerales en el castillo de Couwenberg y permanece después seis semanas en su cuarto, echada en la cama, apoyada

en almohadones, pero con *barbette*, gorro y capa. El cuarto está todo revestido de negro; en el suelo se extiende, en lugar de una blanda alfombra, un gran paño negro; y una gran antecámara está tapizada igualmente de negro. Las damas de la nobleza sólo permanecen en la cama seis semanas por su marido y nueve días por su padre o su madre; en este caso, el resto, hasta las seis semanas, permanecen sentadas junto al lecho y sobre el gran paño negro. Por el hermano mayor se guardan seis semanas de cuarto, pero no se permanece en el lecho[138]. Se comprende, pues, que en una época que tenía en honor tan alto ceremonial, se repitiese siempre, como una de las peores circunstancias concurrentes en el asesinato de 1419, que Juan *Sin Miedo* hubiese sido enterrado sencillamente en jubón, calzones y zapatos[139].

Cuando la emoción es así tratada y revestida de formas bellas, fácilmente se pierde. En la tendencia a dramatizar la vida hay un resto de «entre bastidores», en que desaparece el *pathos* noblemente manifestado. Hay una separación ingenua entre la «ostentación» y la vida real, que se revela significativamente en la obra de la antigua dama de honor, Alienor de Poitiers, la cual venera toda esta ostentación como si se tratase de elevados misterios. Después de describir el fastuoso duelo de Isabel de Borbón, añade: *Quand Madame estoit en son particulier, elle n'estoit point toujours couchée, ni en une chambre.* La princesa recibe con esta ostentación, pero sólo como una forma bella. Así dice Alienor también: «Es menester llevar por un esposo vestidos de luto durante dos años, al menos si no se contrae nuevo matrimonio.» Justamente las clases más altas, los príncipes de más nombre, contraían rápidamente con gran frecuencia nuevo matrimonio: el duque de Bedford, regente de Francia durante la minoridad de Enrique VI, lo contrajo ya a los cinco meses.

Junto al duelo ofrece el parto un ancho campo para la más severa pompa y para una gradación jerárquica en el modo de hacerlo público. Ante todo, rigen colores determinados. El verde —que todavía en el siglo XIX era el color habitual para el lecho burgués— y el calentador de la ropa, eran en el siglo XV privilegio de la reina y de las princesas. La cámara en que da a luz la reina de Francia es de seda verde. Ni siquiera las condesas podían tener *la chambre verde.* Las telas, las pieles y el color de cubiertas y colchas están

rigurosamente prescriptos. En la mesa auxiliar dispuesta en la cámara de Isabel de Borbón arden continuamente dos grandes cirios en candelabros de plata, pues los postigos sólo se abren a los catorce días. Pero lo más digno de nota son los lechos de respeto, que permanecen vacíos, como las carrozas en el entierro del rey de España. La joven madre yace en una *couchette* delante del fuego y la niña María de Borgoña, en una cuna en el cuarto de los niños; pero además hay en la cámara dos grandes lechos entre un artístico conjunto de cortinas verdes, hechos y abiertos como para dormir en ellos, y en el cuarto de los niños otros dos grandes lechos, todos en verde y violeta, y otro gran lecho además en una antecámara o *chambre de parement*, que está toda guarnecida de raso color carmesí. Esta tapicería había sido regalada a Juan *Sin Miedo* por la ciudad de Utrecht y la cámara se llamaba por ello *la chambre d'Utrecht.* En las solemnidades del bautismo sirven los lechos para fines ceremoniales[140].

La estética de las formas de la vida se revelaba ya en el aspecto cotidiano de la ciudad y del campo. La rigurosa jerarquía de las telas, los colores y las pieles encerraba a las distintas clases sociales en un marco externo, que realzaba y protegía el sentimiento de dignidad. La estética de las emociones no se limitaba a las solemnes alegrías y dolores del nacimiento, el matrimonio y la muerte, en que el espectáculo estaba impuesto por las ceremonias necesarias. Todo hecho moral era visto con gusto dentro de una forma bella y pública. Este elemento se da en la admiración hacia la humildad y las mortificaciones que el santo se impone a sí mismo y también hacia el arrepentimiento del pecado, como, por ejemplo, la *mout belle contrition de ses péchés* de Agnes Sorel[141]. Se estiliza toda actitud vital. En lugar del moderno afán de ocultar y borrar las relaciones íntimas, impera la tendencia a convertirlas en una forma y en un espectáculo para los demás. De este modo tiene también la amistad en la vida del siglo XV su forma bella. Junto a la antigua hermandad de sangre y hermandad de armas, que estaban en honor tanto entre el pueblo como en los círculos de la nobleza[142], se conoce una forma de amistad sentimental que se expresa por medio de la palabra *mignon.* El *mignon* de los príncipes es una institución perfectamente regulada, que se mantiene durante el siglo XVI y una parte del XVII. Es. la relación de Jacobo I de Inglaterra con Robert

Carr y George Villiers. También Guillermo de Orange en la abdicación de Carlos V debe ser visto desde este punto. «Lo que gustéis» sólo se comprende cuando en la conducta del duque frente al supuesto Cesario se tiene presente esta forma determinada de amistad sentimental. La relación es considerada como paralela al amor cortesano. *Sy n'as dame ne mignon*, dice Chastellain[143]. Pero falta en absoluto todo indicio que lo ponga en una misma línea con la amistad de los griegos. La publicidad con que se trata la amistad *mignon* en una época que tanto temía el *crimen nefandum* hace callar toda sospecha. San Bernardino de Siena pone por modelo a sus compatriotas italianos —entre los cuales estaba muy difundida la sodomía[144] —Francia y Alemania, que no la conocen. Sólo a un príncipe muy odiado se le achaca un trato ilícito con su favorito oficial; así a Ricardo II de Inglaterra con Robert de Vere[145]. Habitualmente es una relación inocente que honra al favorecido y que éste confiesa. Commines cuenta él mismo cómo disfrutó el honor de ser distinguido por Luis XI con su real favor, hasta el punto de ir vestido como el rey[146]. Pues éste es el signo permanente de la relación. El rey tiene siempre un *mignon en titre*, que va vestido con los mismos trajes que él y en el cual se apoya en las recepciones[147]. Con frecuencia son dos amigos de la misma edad, pero de distinto rango, los que se visten igual y duermen en un mismo cuarto y a veces en una misma cama[148]. Una de estas inseparables amistades es la que existe entre el joven Gastón de Foix y su hermano bastardo —la cual tiene un trágico fin— o entre Luis de Orleáns (entonces todavía de Turena) y Pierre de Craon[149], o entre el joven duque de Cleve y Jacques de Lalaing. Del mismo modo tienen las princesas una amiga de confianza que se viste como ellas[150] y es llamada *mignonne*.

Todas las bellas formas estilizadas de la vida, que no podían menos de elevar la ruda realidad a una esfera de noble armonía, eran parte del gran arte de vivir, sin tener una cristalización inmediata en el arte en sentido estricto. Las formas del trato social con su amistosa apariencia de espontáneo altruismo y solícito respeto del prójimo, el fausto y la etiqueta cortesanas con su hierática majestad y su gravedad, el jubiloso embellecimiento del matrimonio y del parto, todo esto ha pasado con toda su belleza, sin dejar huellas directas en el arte ni en la literatura. El medio

de expresión que las une no es el arte, sino la moda. Ahora bien, la moda está en general mucho más cerca del arte, de lo que quiere conceder la estética académica. Como medio de destacar artificialmente la belleza y el movimiento del cuerpo está íntimamente enlazada con una de las artes, la danza; pero también en otros puntos linda en el siglo XV con el arte la esfera de la moda, o digamos mejor, la del vestido, mucho más estrechamente de lo que propendemos a figurarnos. Y no es sólo porque el uso corriente de joyas y el trabajo metálico del traje de guerra introduce en el vestido un elemento directo de arte industrial. La moda comparte con el arte propiedades esenciales: el estilo y el ritmo son para ella tan indispensables como para el arte. La última Edad Media ha dado en el vestido continua expresión a una cantidad de estilo vital, de la que hoy día, incluso la solemnidad de una coronación, no es más que un pálido reflejo. En la vida diaria indicaban las diferencias en pieles y colores, gorra y caperuzas, el orden riguroso de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados.

La estética de todas las relaciones de la vida había llegado hasta la más extremada expresión. Cuanto más elevado era el valor de belleza y de moralidad de una de estas relaciones, tanto mejor podía convertirse en puro arte su expresión. La cortesía y la etiqueta sólo pueden exteriorizarse en la vida misma, en el traje y en el adorno. El duelo, por el contrario, tenía además de ésta otra gran posibilidad de expresión en una forma de arte duradera y poderosa: el monumento funerario. El valor cultural del duelo fue incrementado por sus relaciones con el culto divino. Pero todavía era más rico el florecimiento estético de estos tres elementos de la vida: el valor, el honor y el amor.

Capítulo B

La concepcion jerárquica de la sociedad

CUANDO a fines del siglo XVIII se empezaron a considerar las formas medievales de la cultura como nuevos y verdaderos valores vitales o con otras palabras, al empezar el romanticismo, lo primero que se percibió en la Edad Media fue la caballería. El romanticismo ha propendido a identificar pura y simplemente la Edad Media y la época caballeresca. Veía, ante todo, en aquélla penachos que se inclinaban. Y por paradójico que hoy suene, tenía razón en cierto respecto. Un estudio más profundo nos ha enseñado, ciertamente, que la caballería sólo es una parte de la cultura de aquel período, que la evolución política y social transcurre en su mayor parte fuera de aquella forma. El período del verdadero feudalismo, en que florece la caballería, se cierra ya en el siglo XIII. Lo que sigue es aquel período de la Edad Media en que los factores dominantes en el Estado y en la sociedad son el poder mercantil de la burguesía y el poder financiero de los principies, que descansa en el anterior. Los hombres actuales nos hemos acostumbrado, y con razón, a mirar mucho más hacia Gante y hacia Augsburgo, mucho más hacia el capitalismo naciente y las nuevas formas del Estado, que hacia la nobleza, cuyo poder estaba «quebrantado» ya en todas partes, en unas más, en otras menos. La misma investigación histórica se ha hecho democrática desde los días del romanticismo. Repetidas veces ha de sorprender, pues, a todo el que esté acostumbrado a ver la última

Edad Media en su aspecto económico-político, que las fuentes mismas, y principalmente las fuentes narrativas, concedan a la nobleza y a su actividad un lugar mucho mayor del que responde a nuestras ideas. Esto vale no sólo para la última Edad Media, sino incluso para el siglo XVII.

Fúndase ello en que la forma noble de la vida conservó su imperio sobre la sociedad hasta mucho tiempo después de haber perdido la nobleza su preponderante significación como estructura social. En el espíritu del siglo XV sigue la nobleza ocupando, sin duda alguna, el primer puesto como elemento de la sociedad. Su significación era estimada por los contemporáneos con exceso, así como la de la burguesía lo era con defecto. Los contemporáneos no ven que las verdaderas fuerzas motrices de la evolución social no residen en la vida y en la actividad de una nobleza guerrera, sino en otra parte. Por consiguiente —se dirá— el yerro está en los mismos contemporáneos y en el romanticismo, que seguía sin crítica su visión de las cosas, mientras que la moderna investigación histórica es la que ha puesto a la luz las verdaderas características de la vida en la última Edad Media. Esto es exacto, tratándose de las características de la vida política y económica. Mas para comprender la vida de la cultura, tiene el valor de una verdad la ilusión en que los contemporáneos viven. Incluso en el caso de que la forma noble de la vida no hubiese sido sino un barniz de la vida, entraría en las tareas indeclinables de la historia comprender la vida con todo el brillo de aquel azur.

Pero la nobleza ha sido mucho más que un mero barniz. La idea de la organización de la sociedad en «estados» penetra en la Edad Media todas las especulaciones teológicas y políticas hasta sus últimas fibras. Esta idea no se limita, en absoluto, a la consabida irinidad: clero, nobleza y tercer estado. El concepto de estado no sólo tiene más valor, sino también una significación mucho más amplia. En general, se considera como un estado toda agrupación, toda función, toda profesión, hasta el punto de haber podido existir junto a la división de la sociedad en tres estados otra división en doce[151]. Pues *estat* u *ordo* es algo que implica la idea de una entidad querida por Dios. Las palabras *estat* y *ordre* abrazan en la Edad Media un gran número de agrupaciones humanas que son muy heterogéneas para nuestro modo de pensar: los estados en el sentido de nuestras clases

sociales, las profesiones, el estado de matrimonio junto al estado de soltería, el estado de pecado —*estat de péchié*—, los cuatro *estats de corps et de bouche* de la corte: *panetiers*, escanciadores, trinchantes y maestres de cocina, las Órdenes sacerdotales —presbítero, diácono, subdiácono, etc.— las Órdenes monásticas, las Órdenes militares. Lo que para el pensamiento medieval da unidad al concepto de «estado» o de «orden» en todos estos casos, es la creencia de que cada uno de estos grupos representa una institución divina, es un órgano en la arquitectura del universo, tan esencial y tan jerárquicamente respetable como los Tronos y las Dominaciones celestiales de la jerarquía angélica.

En la bella imagen que las mentes se forjaban del Estado y de la sociedad adjudicábase a cada uno de los estados su función, respondiendo, no a su probada utilidad, sino a su santidad o a su brillo exterior. Era, pues, posible lamentar la degeneración del clero o la decadencia de las virtudes caballerescas, sin rebajar por ello lo más mínimo en la imagen ideal. Los pecados de los hombres pueden impedir la realización del ideal; éste sigue siendo, empero, base y norma del pensamiento colectivo. La imagen medieval de la sociedad es estática, no dinámica.

Bajo una curiosa apariencia ve la sociedad de sus días Chastellain, el historiógrafo áulico de Felipe *el Bueno* y Carlos el *Temerario*, cuya nutrida obra es también en este punto el mejor espejo del pensamiento de su época. Aquí tenemos un hombre criado en las llanuras de Flandes, que tenía, por tanto, ante sus propios ojos las más brillantes manifestaciones del poder de la burguesía, y que, sin embargo, deslumbrado por el brillo externo de la fastuosa vida de Borgoña, considera el valor y las demás virtudes caballerescas como la fuente de todo el poder del Estado.

Dios ha creado el pueblo bajo para trabajar, para cultivar el suelo, para asegurar por medio del comercio la sustentación permanente de la sociedad; ha creado el clero para los ministerios de la fe, y ha creado la nobleza para realzar la virtud y administrar la justicia, para ser con los actos y las costumbres de sus distinguidas personas el modelo de los demás. Las más altas funciones del Estado: la defensa de la Iglesia, la propagación de la fe, el amparo del pueblo contra la opresión, el fomento del bienestar general, la lucha contra la violencia y la tiranía, la consolidación de la paz son

adjudicadas todas por Chastellain a la nobleza. La veracidad, la valentía, la moralidad y la dulzura son, por otra parte, sus cualidades. Y la nobleza francesa, dice este exaltado panegirista, responde a esta imagen ideal[152]. En la obra entera de Chastellain se advierte que el autor ve, efectivamente, los sucesos de su tiempo a través de ese cristal de color de rosa.

El escaso aprecio hecho de la burguesía proviene de que no se había corregido con arreglo a la realidad el tipo bajo el cual se imaginaba al tercer estado. Era un tipo simple y tajante, como una estampa de calendario o un bajorrelieve, que representase los trabajos del año: el esforzado labrador, el laborioso menestral, el atareado mercader. La figura del poderoso patricio, que desalojaba de su puesto a la misma nobleza; el hecho de que ésta se alimentase continuamente de la sangre y el poder de la burguesía, no tenían puesto en aquel tipo lapidario, como tampoco lo tenía la figura del belicoso hermano de gremio y su ideal de libertad. En el concepto del tercer estado permanecieron unidos hasta la Revolución francesa la burguesía y el proletariado. Alternativamente pasaba al primer término de la imaginación la figura del pobre labrador o la del rico y ocioso habitante de la ciudad[153]; pero el concepto del tercer estado no llegó a ser definido por su verdadera función económico-política. Un programa de reformas del año 1412, debido a un monje agustino, puede pedir en serio que se obligue a todo residente en Francia, que no pertenezca a la nobleza, a ejercer un oficio o a trabajar en el campo, o que sea expulsado del país[154].

Sólo así es comprensible que un hombre como Chastellain, cuya susceptibilidad para las ilusiones morales iguala a su ingenuidad política sólo reconozca al tercer estado algunas virtudes de esclavos, comparadas con las altas cualidades de la nobleza. *Pour venir au tiers membre, qui fait le royaume entier, c'est Vestal des bonnes villes, des marchans et des gens de labeur, des quels ils ne convient faire si longue exposition que des autres, pour cause que de soy il n'est gaires* (apenas) *capable de hautes attributions, parce quil est au degré servile.* Su virtud estriba en la humildad y la laboriosidad, en la fidelidad al rey y la solicitud por tener satisfechos a sus señores[155].

Acaso esta completa ceguera para un futuro de libertad y de poder de la burguesía haya contribuido a los lúgubres juicios que hacen sobre los

tiempos Chastellain y sus correligionarios, que sólo de la nobleza esperaban la salud.

Chastellain llama secamente *vilains* incluso a los más ricos moradores de las ciudades[156]. No tiene el menor sentido del honor burgués. Felipe *el Bueno* tenía la costumbre de abusar de su poder para casar a sus *archers* —que eran en su mayoría nobles de clase inferior— o a otros servidores de su casa, con las viudas o las hijas de ricos burgueses. Los padres casaban a sus hijas tan pronto como podían, para escapar a estos compromisos. Una viuda volvió a casarse por la misma causa dos días después del entierro de su marido[157]. Cierta vez tropezó el duque con la obstinada resistencia de un rico cervecero de Lila, que no quería entregar a su hija para un enlace semejante. El duque hace poner a la joven en lugar seguro. El padre, ofendido, se traslada con todo lo que posee a Tournay, para salir del dominio del duque y poder exponer sin trabas su causa al Parlamento de París. Sólo cosecha cuidados y trabajos. Enferma de pesar, y el fin de la historia —que es sumamente característico del natural impulsivo de Felipe[158] y que no hace honor a éste con arreglo a nuestras ideas— es que el duque devuelve la hija a la madre, que se dirige a él implorante; pero sólo otorga el perdón haciéndolas objeto de burla y humillación. Chastellain, que no se arredra de censurar a su señor, tiene, sin embargo, todas sus simpatías para el duque; para el padre ofendido no encuentra otras palabras que *«ce rebelle brasseur rustique»*, *«et encore si meschant vilain»*[159].

En su *Temple de Bocace*, hueca y retórica galería de glorias y desdichas aristocráticas, no admite Chastellain al gran financiero Jacques Coeur, sin unas palabras de justificación, mientras que el repulsivo Gilles de Rais encuentra acceso a ella, a pesar de sus espantosos crímenes, por la simple circunstancia de su elevada cuna[160]. En otro lugar considera Chastellain innecesario mencionar los nombres de los ciudadanos del tercer estado que cayeron en la gran lucha por la posesión de Gante[161].

A pesar de este menosprecio del tercer estado, hay en el mismo ideal caballeresco, y en el cultivo de las virtudes y el cumplimiento de la misión adjudicadas a la nobleza, un doble elemento menos soberbio de desdén aristocrático por el pueblo. Paralelamente a la burla llena de odio y de desprecio de que se hace objeto a los villanos, como se ve por la canción

flamenca llamada «Canción del miserable» y por los *Proverbes del vilain*, fluye en la Edad Media una corriente opuesta de compasión por el pobre pueblo, que lo pasa tan mal.

"Si fault de faim perir les innocens
Dont les grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent a milliers et a cens
Les faulx tresors; c'est le grain, c'est la blée,
Le sang, les os qui ont la terre arée
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengence à Dieu, vé à la seignourie…"[*162].

Son siempre los mismos tonos quejumbrosos; el pobre pueblo, flagelado por las guerras, esquilmado por los funcionarios, vive en la escasez y en la miseria; todos se nutren del villano. Las pobres gentes sufren pacientemente: *le prince n'en sçait riens;* y si alguna vez —*povres brebis, povre fol peuple*— gruñen e injurian a la autoridad, el señor los reduce de nuevo, con una sola palabra, a la quietud y a la razón. Bajo la impresión del lamentable estrago e inseguridad que la guerra de los Cien años trajo paulatinamente sobre todo el país, hay en Francia una explosión de quejas: el villano saqueado, expoliado y maltratado por las tropas amigas y enemigas, despojado de sus animales de labor, expulsado de su casa y de su granja. Las quejas en esta forma no tienen fin. Salen de los grandes eclesiásticos, de espíritu reformista, que viven en torno de 1400: de Nicolás de Clemanges en su *Liber de lapsu et reparatione justitiae*[163]; de Gerson en el valiente y conmovedor sermón político que sobre el tema *Vivat rex* predicó en el palacio de la reina en París, el 7 de noviembre de 1405, para los regentes y la corte. *«Le pauvre homme n'aura pain à manger, sinon par advanture aucun peu de seigle ou d'orge; sa pauvre femme gerra, et auront quatre au six petits enfans au fouyer, ou au four, qui par advanture sera chauld; damanderont du pain, crieront à la rage de faim. La pauvre mère si n'aura que bouter es dens que un peu de pain ou il y ait du sel. Or, devroit bien suffire cette misère: viendront ces paillars que chergeront tout… tout sera prins, et happé; et querez qui paye»*[*164]. Jean Jouvenel, obispo de

Beauvais, expone entre amargas quejas la miseria del pueblo a los Estados generales de Blois en 1433 y de Orleáns en 1439[165]. Juntamente con las quejas de los otros estados sobre sus propias dificultades, encuéntrase el tema de la miseria del pueblo, en la forma de un diálogo polémico, en el *Quadriloge invectif* de Alain Chartier[166] y en el *Debat du laboureur, du prestre et du gendarme*, de Robert Gaguin[167], inspirado en aquél. Los cronistas no pueden evitar el volver insistentemente sobre este tema; su asunto lo traía consigo[168]. Molinet compone una *Resource du pelit peuple*[169], el grave Meschinot repite una y otra vez las advertencias ante el abandono y miseria del pueblo:

O Dieu, voyex du commun l'indigence,
Pourvoyex — y à toute diligence;
Las! par faim, froid, paour et misere tremble.
S'il a peché ou commis négligence.
Encontré vous, il demande indulgence.
N'est-ce pitié des biens que l'on lui emble?
Il n'a plus bled pour porter au molin,
On lui oste draps de laine et de lin,
L'eaue, sans plus, lui demeure pour boire[*170].

En un cuaderno de reclamaciones que fue entregado al rey con ocasión de la reunión de los Estados en Tours el año 1484, toman las quejas incluso el carácter de una disertación política[171]. Pero todo se reduce a una compasión perfectamente estereotipada y negativa. No hay nada de programa; no hay ninguna idea de reforma social bien meditada, y así es cantado el mismo tema por La Bruyére, por Fenelón, hasta bien entrado el siglo XVIII, pues las quejas de Mirabeau, padre, *l'ami des hommes*, dicen poco de otras cosas, aunque en ellas ya resuena el tono de la resistencia naciente.

Era de esperar que los panegiristas del ideal caballeresco de la última Edad Media estuviesen de acuerdo con el pueblo en dar estos testimonios de compasión. Así lo exigía el cumplimiento del deber caballeresco de

proteger a los débiles. Implícita igualmente en la esencia del ideal caballeresco e igualmente estereotipada y teórica es también la idea de que la verdadera nobleza sólo descansa en la virtud y de que en el fondo todos los hombres son iguales. La importancia histórico-cultural de estos dos sentimientos es evaluada en ocasiones con exceso. Se considera el reconocimiento de la verdadera nobleza, la nobleza de corazón, como un triunfo del Renacimiento, y se hace constar que Poggio expresa estas ideas en su *De nobilitate.* Se oye frecuentemente aquel viejo igualitarismo de tono revolucionario del *when Adam delved and Eve span, where was then the gentleman?*, de John Ball. Y se figura uno que la nobleza se estremecía al oír estas palabras.

Ambas ideas eran, hacía ya largo tiempo, lugares comunes en la misma literatura cortesana, como también lo eran en los *salons* del *ancien régime.* La idea de la verdadera nobleza, la del corazón, nació de la exaltación del amor cortesano en la poesía de los trovadores, y se redujo siempre a una consideración moral sin efectos sociales.

Dont vient a tous souveraine noblesce?
Du gentil cuer (corazón), *paré de nobles mours.*
… Nulz n'est villains se du cuer ne lui muet[*172].

La idea de la igualdad había sido ya tomada *por* los Padres de la Iglesia a Cicerón y a Séneca. San Gregorio Magno había enseñado ya a la naciente Edad Media el *Omnes namque homines natura aequales sumus.* Esta sentencia había sido repetida con los más diversos acentos y matices, sin aminorar la efectiva desigualdad. Pues para el hombre medieval estaba el punto céntrico de la idea en la cercana igualdad ante la muerte, no en una inasequiblemente lejana igualdad en la vida. En Eustache Deschamps la encontramos en claro enlace con la idea de la danza de la muerte, que era para la última Edad Media un consuelo de la injusticia del mundo. Es Adán mismo quien habla así a su descendencia:

Enfans, enfans, de moy, Adam, venuz,

Qui après Dieu suis peres premerain (primero)
Crée de lui, tous estes descenduz
Naturelment de ma coste et d'Evain;
Vo mere fut. Comment est l'un villain
Et l'autre prant le nom de gentillesce
De vous, freres? Dont vient tele noblesce?
Je ne le sçay, se ce riest des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce;
Vous estes tuos d'une pel revestus.

Quant Dieu me fist de la boe ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous crea tous nuz,
Mais l'esperit nous inspira a plain
Perpetuel, puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour noz pechiez enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz,
Dont vient ce nom: villain, qui les cucrs blesce?
Vous estes tous d'une pel revestuz.

Les roys puissans, les contes et les dus,
Li gouverneur du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoi sont ilz vestuz?
D'une orde pel,
… Prince, pensez, sanz avoir en desdain
Les povres gens, que la mort tient le frain[*173].

En el sentido de esta ideología hay apasionados panegiristas del ideal caballeresco, que a veces refieren de propósito los actos de los héroes del pueblo, para mostrar a la nobleza «que a veces aquellos que tienen por villanos, están animados de la mayor valentía»[174].

Pues éste es el fundamento de todas estas ideas: la nobleza está llamada a proteger y purificar el mundo mediante el cumplimiento del ideal

caballeresco. La vida recta y la recta virtud de la nobleza son los medios de salvación para los malos tiempos; el bien y la paz de la Iglesia y de la monarquía, el imperio de la justicia, defienden de ellas[175]. La guerra ha entrado en el mundo con Caín y Abel, y desde entonces se ha ramificado entre el bien y el mal. Empezarla no es bueno. Por eso se ha instituido el muy noble y muy distinguido estado de la nobleza: para proteger y defender al pueblo, que es ordinariamente el más castigado por la plaga de la guerra, y para devolverle su tranquilidad[176]. Dos cosas hay —se dice en la vida de uno de los más puros representantes del ideal caballeresco de la última Edad Media, Boucicaut— puestas en el mundo como dos pilares, por la voluntad de Dios, para sostener el orden de las leyes divinas y humanas; sin ellas, el mundo sólo sería confusión; estos dos pilares son la caballería y la ciencia, *chevalerie et Science, qui moult bien conviennent ensemble*[177]. *Science, Foy et Chevalerie* son los tres lirios de *Le Chapel des fleurs de lis*, de Philippe de Vitri; representan los tres estados; la nobleza está llamada a proteger y amparar a los otros dos[178]. La equiparación de la nobleza y la ciencia, que se revela también en la inclinación a reconocer al título de doctor los mismos derechos que al título de caballero, atestigua el alto valor moral del ideal caballeresco. Hay en ella la veneración de una voluntad y un arrojo superiores, junto a la de una ciencia y una capacidad superiores. Se siente la necesidad de ver a los hombres elevados a una potencia superior, y se trata de dar a esta necesidad la expresión de dos formas fijas y equivalentes de consagrarse a una tarea vital superior. Pero de estas dos formas tenía el ideal caballeresco una influencia mucho más general y poderosa, porque en él se unían con el elemento ético tantos elementos estéticos, que resultaba comprensible para todo espíritu.

Capítulo A

El ideal caballeresco

LA IDEOLOGÍA de la Edad Media está penetrada en todas sus partes por creencias religiosas. De un modo análogo está embebida del ideal caballeresco la ideología de aquel grupo que vive en la esfera de la corte y de la nobleza. Las mismas creencias religiosas son puestas al servicio de este ideal; el hecho de armas del arcángel San Miguel fue *la première milicie et proitesse chevaleureuse qui oncques fut mis en exploict;* el arcángel es el antepasado de la caballería; como *milicie terrienne et chevalerie hurnaine,* es la sucesora terrenal del ejército de los ángeles en torno al trono del Señor[179].

Ahora bien, las altas esperanzas puestas en el cumplimiento de los deberes de la nobleza ¿conducen a la concepción de ideas políticas exactas acerca de lo que compete a ésta? Ciertamente conducen a la idea de una aspiración a la paz universal, fundada en la concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa. El incansable proyectista Philippe de Mézières, que soñaba con una Orden militar que superase el antiguo poder de templarios y hospitalarios, ha elaborado en su *Songe du vieil pelerin* un plan que parecía garantizar la salud del mundo en un porvenir inmediato. El joven rey de Francia —la obra está escrita alrededor de 1388, cuando aún se ponían grandes esperanzas en el desdichado Carlos VI— puede concluir fácilmente la paz con Ricardo de

Inglaterra, que es tan joven y tan inocente de la antigua lucha como él mismo. Ambos deberían tratar personalmente de esta paz, refiriéndose mutuamente las maravillosas revelaciones que le habían anunciado a él —a Mézières— y prescindiendo de todos los pequeños intereses que podrían resultar un obstáculo, si las conversaciones fuesen confiadas a eclesiásticos, jurisconsultos o generales. El rey de Francia podría renunciar a algunas ciudades y aldeas limítrofes. En cuanto se hubiese concluido la paz, debería prepararse la cruzada, poner término a todas las disputas y contiendas y reformar la tiránica administración de los dominios. Un concilio ecuménico debe excitar a los príncipes de la cristiandad a marchar a la guerra, en el caso de que no bastare la predicación, para convertir a los tártaros, turcos, judíos y sarracenos[180]. Probablemente se hablaba aún de aquellos desmesurados planes en las amigables conversaciones que tenían lugar entre Mézières y el joven Luis de Orleáns, en el convento de los Celestinos de París. También Orleáns vivía entregado a aquellos sueños de paz y de cruzada, aunque con más mezcla de política práctica e interesada[181].

La imagen de la sociedad humana, sostenida por el ideal caballeresco, da al mundo una coloración peculiar, una coloración, sin embargo, que no quiere acabar de adherirse. Cualquiera que se tome de los conocidos cronistas franceses de los siglos XIV y XV, el agudo Froissart, los secos Monstrelet y D'Escouchy, el grave Chastellain, el cortesano Olivier de la Marche, el campanudo Molinet, todos ellos, con excepción de Commines y de Thomas Basin, empiezan con enfáticas declaraciones de que escriben para ensalzar la virtud caballeresca y los hechos de armas gloriosos[182]; pero ninguno logra conseguirlo por completo. Chastellain es el que más se acerca. Mientras Froissart, autor él mismo de un hiperromántico retoño de la épica caballeresca, *Méliador*, saborea en su espíritu una *prouesse* ideal y *grans apertises d'armes*, su pluma de periodista describe continuas traiciones y crueldades, astutas codicias y violencias, en suma, una profesión de las armas que se ha convertido totalmente en cuestión de ganancias. Molinet olvida repetidamente su propósito caballeresco y reproduce los sucesos clara y sencillamente —si se prescinde de su estilo y su lenguaje— sin recordar sino de cuando en cuando el noble y elevado

móvil que se había propuesto. Más superficial aún es la tendencia caballeresca en Monstrelet.

Es como si el espíritu de estos escritores —un espíritu superficial, digámoslo —emplease la ficción caballeresca como un correctivo de la incomprensibilidad que su tiempo tenía para ellos. Era ésta la única forma en que podían comprender de algún modo los sucesos. En realidad, tanto la guerra como la política de su tiempo eran extremadamente informes, faltas, en apariencia, de toda congruencia. La guerra era, las más de las veces, un proceso crónico de incursiones y correrías aisladas y diseminadas sobre un gran territorio; la diplomacia, un instrumento muy complicado y deficiente, regido en parte por ideas tradicionales muy genéricas y en parte dominado por una confusión inextricable de pequeñas cuestiones jurídicas. Incapaz de descubrir en nada de esto una verdadera evolución social, la historiografía se apoderó de la ficción del ideal caballeresco, para reducirlo todo por medio de ella a un hermoso cuadro de honor de príncipes y de virtud de caballeros, a un lindo juego de nobles reglas, y crear, por lo menos, la ilusión de un orden. Si se compara este criterio histórico con la visión histórica de un escritor del rango de Tucídides, resulta un punto de vista extraordinariamente mezquino. La historia se convierte en una seca relación de hechos de armas bellos, o aparentemente tales, y de solemnes negocios de Estado. ¿Quiénes son, pues, desde este punto de vista, los fieles testigos de la historia? Los heraldos y los reyes de armas, dice Froissart; ellos son los que están presentes en aquellos nobles acontecimientos y los que deben juzgarlos oficialmente; ellos son los entendidos en cuestiones de honor, y el honor es el motivo de que se escriba la historia[183]. Los estatutos del Toisón de Oro ordenaban que se consignasen los hechos de armas caballerescos. Lefèvre de Saint Remy, llamado *Toison d'Or,* o el heraldo Berry, pueden ser llamados los prototipos del historiador-rey de armas.

Como ideal de una vida bella tiene el ideal caballeresco un carácter muy peculiar. Por su esencia es un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada. Pero quiere ser un ideal moral, y el pensamiento medieval sólo podía concederle un puesto noble poniéndolo como ideal de vida en relación con la piedad y la virtud. Pero en esta función ética fracasa siempre la caballería, que es arrastrada hacia abajo por su origen

pecaminoso. Pues el núcleo del ideal sigue siendo la soberbia embellecida. Chastellain ha comprendido esto perfectamente, cuando dice: «*La gloire des princes pend en orgueil et en haut périt emprendre*[*184]*; toutes principales puissances conviengnent en un point estroit qui se dit orgueil*»[185]. De la soberbia estilizada y sublimada ha nacido el honor, norte de la vida noble. Mientras en las capas sociales medias e inferiores —dice Taine[186]— constituye el interés el resorte más importante, es el orgullo el gran móvil de la aristocracia: *or, parmi les sentiments profonds de l'homme, il n'en est pas qui soit plus propre à se transformer en probité, patriotisme et conscience, car l'homme fier à besoin de son propre respect et, pour l'obtenir, il est tenté de le mériter*". Taine tiene, indudablemente, la inclinación a ver la aristocracia con demasiados buenos ojos. La verdadera historia de las aristocracias nos presenta por todas partes un cuadro en el cual la soberbia se compagina muy bien con el egoísmo más desvergonzado. No obstante, las palabras de Taine son exactas como definición del ideal aristocrático de la vida. Es una definición emparentada con la que da Burckhardt del sentimiento renacentista del honor. «Es la enigmática mezcla de conciencia y de egoísmo, que le queda al hombre moderno, aun cuando haya perdido por su culpa, o sin ella, todo lo demás, la fe, el amor y la esperanza. Este sentimiento del honor es compatible con un gran egoísmo y grandes vicios y es capaz de enormes errores; pero también puede adherirse a él todo lo que haya quedado de noble en una personalidad, y sacar de esta fuente nuevas fuerzas»[187].

La ambición personal y el amor a la gloria, que tan pronto son manifestaciones de un elevado sentimiento del honor, como parecen brotar de una innoble soberbia, son, según Jacobo Burckhardt, las cualidades características del hombre del Renacimiento[188]. Burckhardt opone al honor y a la gloria particulares de los distintos estados, que animaban aún a la sociedad genuinamente medieval fuera de Italia, el honor y la gloria comunes al género humano, a los cuales aspira desde Dante el espíritu italiano, bajo la intensa influencia de las ideas de la antigüedad. Este punto paréceme ser uno de aquellos en que Burckhardt ha juzgado demasiado grande la distancia entre la Edad Media y el Renacimiento, entre la Europa occidental e Italia. El amor a la gloria y la ambición del Renacimiento es,

en su medula, la ambición caballeresca de las épocas anteriores y de origen francés; es el honor de clase, ensanchado en sus límites, libre del sentimiento feudal y fecundado con ideas antiguas. El deseo apasionado de ser apreciado por la posteridad es tan poco desconocido al caballero cortesano del siglo XII y al soldado mercenario y tosco, francés o alemán, del siglo XIV, *como* al pulido espíritu del *Quattrocento.* Las estipulaciones para el *combat des trente* (27 de marzo de 1351), entre *messires* Robert de Beaumanoir y el capitán inglés Robert Bamborough, son cerradas por este último con las siguientes palabras: «Y así haremos que se hable de ello en los tiempos venideros, en las salas de los palacios, en las plazas públicas y en los demás lugares del mundo»[*189]. Chastellain, que es perfectamente medieval en su estimación del ideal caballeresco, da, sin embargo, cabal expresión del espíritu del Renacimiento cuando dice:

Honneur semont (exhorta) *toute noble nature*
D'aimeriout ce qui noble est en son estre (ser).
Noblesse aussi y adjoint sa droiture[190] (honradez).

En otro lugar dice que el honor era más caro a los judíos y a los paganos y era tomado entre ellos más rigurosamente, porque lo observaban tan sólo por él mismo y en la esperanza de ser loados en la tierra, mientras que los cristianos han recibido el honor por medio de la fe y de la luz, en la esperanza de una recompensa celestial[191].

Ya Froissart recomienda la valentía sin ninguna motivación religiosa o expresamente ética, sino por la gloria, por el honor y —*enfant terrible* como es— por hacer carrera[192].

La aspiración a la gloria caballeresca y al honor está unida inseparablemente con un culto de los héroes en que se confunden los elementos medievales y los renacentistas. La vida caballeresca es una vida de imitación. Trátese de los héroes de la Tabla Redonda o de la Antigüedad, la diferencia es poca. Alejandro había entrado por completo en la esfera de las ideas caballerescas ya en la época del florecimiento de los libros de caballería. La esfera de la fantasía antigua no se había separado aún de la

Tabla Redonda. El rey René ve en abigarrada mezcla, en una poesía, los sepulcros de Lanzarote, César, David, Hércules, París y Troilo, todos adornados con sus respectivas armas[193]. La caballería misma pasaba por romana. *Et bien enlretenoit*, se dice de Enrique V de Inglaterra, *la discipline de chevalerie, comme jadis faisoient les Rommains*[194]. El creciente clasicismo introduce algo de claridad en la imagen histórica de la Antigüedad. El noble portugués Vasco de Lucena, que traduce a Quinto Curdo para Carlos *el Temerario*, le explica —como ya había hecho Maerlant siglo y medio antes— que le presenta un Alejandro auténtico, el cual pone fin a las patrañas con que han desfigurado su historia todas las usuales[195]. Sin embargo, nunca es más fuerte el designio de ofrecer a los principes un modelo que imitar, y en pocos príncipes es tan consciente como en Carlos *el Temerario* el deseo de igualar a los antiguos con grandes y brillantes hechos. Desde la niñez habíase hecho leer las hazañas de Gawain y de Lanzarote; más tarde ganó la supremacía la Antigüedad. Antes de acostarse leíanle regularmente unas horas *les haultes histoires de Romme*[196]. Los que más le placían eran los héroes de la Antigüedad: César, Aníbal y Alejandro, *les quelz il vouloit ensuyre* (seguir) *et contrefaire*[197]. Todos los contemporáneos de Carlos han concedido gran importancia a la deliberada imitación de estos héroes como resorte de sus actos. *II désiroit grand gloire* —dice Commines— *que estoit ce qui plus le mettoit en ses guerres que nulle autre chose; et eust bien voulu ressembler à ses anciens princes dont il a esté tant parlé après leur mort*[198]. Chastellain le vio cuando tradujo por primera vez en la práctica esta elevada sensibilidad para las grandes acciones y para los bellos gestos de los antiguos. Fue ello en ocasión de su primera entrada como duque en Malinas, el año 1467. Tenía que castigar allí un levantamiento. La causa había sido indagada y tratada judicialmente con todas las formalidades, siendo uno de los promotores condenado a muerte y el otro a destierro perpetuo. El cadalso se levanta en la plaza del mercado, y el duque toma asiento frente a él. El culpable ya se ha hincado de rodillas, y el verdugo desnuda la espada, cuando Carlos, que había mantenido hasta entonces secreto su propósito, exclama: «¡Alto! Quítale la venda y ayúdale a levantarse».

Et me pargus de lors —dice Chastellain— *que le coeur luy estoit en haut singulier propos pour le temps à venir et pour acquérir gloire et renommée en singulière oeuvre*[*199].

El ejemplo de Carlos *el Temerario* es apropiado para hacernos intuitivo cómo ya tiene sus raíces en el ideal caballeresco el espíritu del Renacimiento, el anhelo de una vida bella en el sentido de la Antigüedad. Si se compara a Carlos con el *virtuoso* italiano resulta que sólo hay una diferencia de grado en cuanto a erudición y gusto. Carlos leía sus clásicos en traducciones, y la forma de su vida es aún gótico-flamígera.

La misma fusión del elemento caballeresco y el renacentista revela el culto de los nueve caballeros de la fama, *les neuf preux*. Este grupo de nueve héroes, tres paganos, tres judíos y tres cristianos, procede de la esfera de la épica caballeresca; donde primero se encuentra es en los *Voeux du paon* de Jacques de Longuyon, alrededor de 1312[200]. La elección hecha delata la estrecha conexión con el romanticismo caballaresco: Héctor, César, Alejandro; Josué, David, Judas Macabeo; Artús, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. Eustache Deschamps toma la idea de su maestro Guillaume de Machaut y le dedica numerosas poesías[201]. Probablemente ha sido también él quien satisfizo la necesidad de simetría, tan característica del espíritu de la última Edad Media, poniendo frente a los nueve *preux* nueve *preuses*. Para ello sacó algunas figuras clásicas, en parte bastante extrañas, de Justino y otras fuentes: entre ellas Pentesilea, Tomyris, Semíramis, y desfiguró la mayor parte de los nombres para hacerlos femeninos. Pero esto no impidió que la idea encontrase eco, y así se encuentran en los posteriores, como Jouvencel, los *preux* y las *preuses* juntamente. Se les encuentra dibujados en tapices y se inventan armas para ellos; en la entrada de Enrique VI de Inglaterra en París, el año 1431, van las dieciocho figuras delante de él[*202].

Cuán viva seguía estando la idea en el siglo XV y aún después queda probado por el hecho de que se la parodiase: Molinet da rienda suelta a su caprichoso humor en unos nueve *preux de gourmandise*[203]. Todavía Francisco I se vestía alguna que otra vez a *l'antique*, para representar a uno de los *preux*[204].

Pero Deschamps ha ampliado la idea de otro modo que no sólo completándola con *pendants* femeninos. Enlazó con su tiempo el culto a la virtud de los antiguos héroes y trasladó el culto a la esfera del naciente patriotismo militar francés, añadiendo a los nueve, como décimo preux, un contemporáneo y compatriota: Bertrand du Guesclin[205]. También esa idea tuvo éxito. Luis de Orleáns hizo añadir en la gran sala de Coucy la imagen del valiente *connétable* como décimo *preux*[206]. Orleáns tenía sus buenas razones para consagrar especial cuidado a la memoria de Guesclin: había sido sostenido sobre la pila bautismal por el *connétable* y éste le había puesto además una espada en la mano. Como décima en la serie femenina se esperaría a Juana de Arco, y en efecto, se hizo el intento de elevarla a tal grado. Luis de Laval, cuya abuela Juana había tenido por esposo en su segundo matrimonio a Du Guesclin y cuyos hermanos habían asistido a la doncella de Orleáns[207], encargó en 1460 a su capellán, Sebastián Mamerot, que escribiera una historia de los nueve héroes y heroínas, con Du Guesclin y Juana de Arco, como décimos miembros de la serie. Por desgracia, faltan ambos en el manuscrito que se conserva de la obra[208]. No se encuentran señales de que la idea hubiese tenido éxito, en lo referente a Juana de Arco. El culto de los héroes militares y nacionales, que se inicia en Francia en el siglo XV, se fija, en primer lugar, en la figura del valiente y calculador guerrero bretón. Más de un general, que había combatido junto a Juana o contra ella, ocupa en la fantasía de los contemporáneos un puesto mucho mayor y más honroso que la aldeanita de Domrémy. Muchos hablan de ella sin emoción o sin respeto, más bien como una curiosidad. Chastellain, que sabía trocar maravillosamente sus sentimientos borgoñones por una patética lealtad francesa, cuando venía bien, compone un *mystére* sobre la muerte de Carlos VII. En él aparecen todos los caudillos que habían combatido por Carlos contra los ingleses, semejando una galería de héroes, y recitan una estrofa que indica sus hazañas. Entre ellos están Dunois, Jean de Bueil, Xaintrailles, La Hire y toda una serie de otros menos conocidos[209]. Hacen la misma impresión que una serie de generales napoleónicos. Pero la Doncella falta.

Los príncipes borgoñones guardaban en las cámaras de sus tesoros toda una serie de románticas reliquias de héroes: una espada de San Jorge,

adornada con sus armas; una espada que había pertenecido a *messire Bertrán de Claiquin* (Du Guesclin); un diente del jabalí de Garín *el Lorenés*, el salterio donde aprendía San Luis cuando era niño[*210]. En todo esto confúndense íntimamente las esferas de la fantasía caballeresca y de la fantasía religiosa. Un paso más y nos encontramos con la clavícula de Livio recibida solemnemente, como si fuese una reliquia, por el Papa León X[211].

El culto tributado a los héroes en la última Edad Media tiene su forma literaria en la biografía del perfecto caballero. A veces son figuras que se han convertido en legendarias, como Gilles de Trazegnies. Las más importantes son, sin embargo, las de contemporáneos como Boucicaut, Jean de Bueil, Jacques de Lalaing.

Jean le Meingre, llamado habitualmente el *Maréchal* Boicicaut, había servido a su país en difíciles coyunturas. En 1396 había estado con Juan *Sin Miedo* en Nicópolis, donde el ejército de caballeros franceses, que había partido irreflexivamente para expulsar de Europa a los turcos, fue aniquilado por el sultán Bayaceto. En 1415 fue hecho de nuevo prisionero en Azincourt y murió seis años después en el cautiverio. Un admirador había escrito sus hazañas, en 1409, viviendo él todavía y sobre la base de muy buenos informes y documentos[212]; pero no, sin embargo, como un trozo de historia contemporánea, sino como la imagen del caballero ideal. La realidad de aquella vida agitada desaparece detrás de la bella apariencia de la imagen caballeresca. La espantosa catástrofe de Nicópolis sólo tiene escaso relieve en el *Livre des faicts.* Boucicaut es pintado como el tipo del caballero leal, piadoso y a la vez culto, cortesana y literariamente. El desprecio de la riqueza, que ha de ser característico del auténtico caballero, brota de las palabras del padre de Boucicaut, que no quiere ni aumentar ni disminuir su patrimonio: si mis hijos son honrados y valientes —dice— tendrán bastante; y si no son dignos de nada, vergüenza seria dejarles tanto[213]. La piedad de Boucicaut es rigurosamente puritana. Se levanta muy temprano y pasa tres horas en oración. Por prisa y ocupaciones que tenga, oye de rodillas dos misas todos los días. Los viernes va de negro; los domingos y los días de fiesta hace a pie una peregrinación, o se hace leer vidas de santos o historias *des vaillans trespassez, soit Romains ou autres,* o sostiene piadosos coloquios con otras personas. Es moderado y sencillo;

habla poco y las más de las veces sobre Dios, los santos, la virtud o la caballería. También ha inculcado a todos sus servidores la devoción y la decencia y les ha quitado la costumbre de maldecir[214]. Es un celoso defensor del noble y casto culto a la mujer; honra a todas por una y funda la Orden de *L'écu verd à la dame blanche*, para defensa de las mujeres, lo que le atrajo las alabanzas de Cristina de Pisan[215]. En Génova, adonde fue en 1401, para inclinar al Gobierno en favor de Carlos VI, respondió cierta vez cortésmente a las reverencias de dos damas con que se encontró. *«Monseigneur»*, le dijo su escudero, *«qui sont ces deux femmes à qui vous avez si grans reverences faictes» «Huguenin, dit-il, je ne sçay». Lors luy dist «Monseigneur, elles sont filies communes». «Filies communes, dist-il, Huguenin, j'ayme trop mieulx faire reverence à dix filies communes que avoir failly à une femme de bien»*[216]. Su lema dice: *Ce que vous vouidrez*, intencionadamente misterioso, como conviene a un lema. ¿Alude Boucicaut a la entrega de su voluntad a la dama a quien había consagrado su lealtad, o debe verse en el lema una general indiferencia frente a la vida, como sólo se la esperaría en tiempos muy posteriores?

Con tales colores de piedad y continencia, sencillez y fidelidad se pintaba entonces la bella imagen del caballero ideal. El verdadero Boucicaut no respondía a ella en todos sentidos; pero ¿cómo esperar otra cosa? La violencia y la codicia, tan frecuentes entre los de su clase, no eran tampoco desconocidas por aquella noble figura[217].

El caballero modelo es visto, sin embargo, otras veces a una luz muy distinta. La novela biográfica sobre Jean de Bueil, llamada *Le Jouvencel*, fue escrita aproximadamente medio siglo después que la vida de Boucicaut, y esto explica en parte las diferencias de visión. Jean de Bueil había combatido como capitán bajo la bandera de Juana de Arco y había tomado parte posteriormente en el levantamiento de la Praguerie (1440) y en la guerra *du bien public*, muriendo en 1477. Caído en desgracia ante el rey, incitó, por el año de 1465, a tres de sus servidores a componer una relación de su vida, intitulada *Le Jouvencel*[218]. Al contrario de la vida de Boucicaut, en la cual se alberga bajo la forma histórica un espíritu novelesco, el *Jouvencel* presenta en forma novelesca rasgos reales, al menos en la primera parte. El hecho de que el resto de la obra se convierta

en una novela pedestre, depende probablemente de la pluralidad de autores. Aparecen allí la terrorífica incursión de las bandas de soldados franceses en territorio suizo, el año de 1444, la batalla de Santiago del Birs, en que encontraron sus Termópilas los labradores del cantón de Basilea, revestido todo con la vana pompa de una trillada historia de amores pastoriles.

En fuerte contraste con ello traza la primera parte del *Jouvencel* un cuadro estricto y sincero de la realidad de la guerra en aquellos tiempos, como apenas se puede encontrar en ninguna otra parte. Por lo demás, tampoco estos autores hablan de Juana de Arco, de la cual su señor había sido, sin embargo, hermano de armas. Son exclusivamente las hazañas de este su señor las que ellos glorifican. El anciano debe de haberles descrito muy bien, sin embargo, sus hechos de armas. Anúnciase aquí el espíritu militar de Francia, que producirá más tarde las figuras del *mousquetaire,* del *grognard* y del *poilu.* El propósito caballeresco sólo se delata al comienzo, que estimula a los jóvenes a conocer por la obra la vida de las armas y les previene contra la soberbia, la envidia y la codicia. En la primera parte del *Jouvencel* faltan tanto el elemento piadoso como el elemento de los amores de Boucicaut. Lo que encontramos es la miseria de la guerra, sus privaciones y monotonía y el juvenil denuedo de soportar fatigas y resistir peligros. El alcaide de un castillo reúne a la guarnición y cuenta sólo quince caballos, pencos enflaquecidos y la mayoría sin herraduras. Monta sobre cada caballo a dos hombres, pero también la mayoría de éstos son tuertos o lisiados. Para poder mejorar los vestidos del capitán, se trata de apresar la ropa del enemigo puesta a secar. Una vaca robada es cortésmente devuelta al capitán enemigo, cuando éste viene a buscarla. En la descripción de una expedición nocturna por los campos llegamos a respirar el aire y el silencio de la noche[219]. En el *Jouvencel* se ve el tránsito del tipo caballeresco al tipo del militar nacional. El héroe del libro deja ir libres a los pobres prisioneros, con la condición de que sean buenos franceses. Llegado a las altas dignidades, siente el héroe la nostalgia de aquella vida de libertad y de aventuras.

Un tipo semejante, realista, de caballero (que por lo demás, como ya se ha dicho, no se sostiene en la obra misma hasta el final) no logró producirlo aún la literatura borgoñona, mucho más anticuada, mucho más solemne y

dominada por el pensamiento feudal que la puramente francesa. Jacques de Lalaing es junto al *Jouvencel* una curiosidad anticuada, escrita según el cliché de los antiguos caballeros andantes como Gillon de Trazegnies. El libro sobre los hechos de este venerado héroe borgoñón habla más de románticos torneos que de la guerra real[220].

La psicología del espíritu guerrero acaso no haya encontrado, ni antes ni después, expresión tan sencilla y exacta como en las siguientes palabras del *Jouvencel*[221]: *«C'est joyeuse chose que la guerre… On s'entr'ayme tant à la guerre. Quant on voit sa querelle bonne et son sang bien combatre, la larme en vient à l'ueil. Il vient une doulceur au cueur de loyaulté et de pitié de veoir son amy, qui si vaillamment expose son corps pour faire et accomplir le commandement de nostre createur. Et puis on se dispose d'aller mourir ou vivre avec luy, et pour amour ne l'abandonner point. En cela vient une délectation telle que, qui ne l'a essaiié, il n'est homme qui sceust dire quel bien c'est. Pensez-vous que homme qui face cela craigne la mort? Nennil; car il est tant reconforté, il est si ravi, qu'il ne scet oú il est. Vraiement il n'a paour de rien»*[*222].

Esto podría haberlo dicho tan bien un soldado moderno como un caballero del siglo XV. No tiene ya nada que ver con el ideal caballeresco en sí. Reproduce el fondo sentimental del puro espíritu guerrero: el trémulo salir del estrecho egoísmo a la excitación del peligro de muerte, la honda emoción por la valentía del camarada, la alegría de la lealtad y de la abnegación. Esta primitiva excitación ascética es la base sobre la cual se construyó con el ideal caballeresco una noble fantasía de perfección viril, estrechamente emparentada con la *kalokagathia* griega, una esforzada aspiración a una vida bella, enérgico motor de una serie de siglos… y también máscara tras de la cual podía ocultarse un mundo de codicia y de violencia.

Capítulo 5

El sueño del heroísmo y del amor

SIEMPRE que se profesa en toda su pureza el ideal caballeresco pónese el centro de gravedad en el elemento ascético. En la época de su primer florecimiento emparejóse este ideal sin violencia, e incluso por necesidad, con el ideal monástico: en las Órdenes militares de la época de las Cruzadas. Como en realidad imponía al ideal renovadas y crueles decepciones, fue retirándose aquél más y más a la esfera de la fantasía y en ella siguió conservando los rasgos de noble ascetismo, que raras veces eran visibles en medio de las realidades sociales. El caballero andante, como el templario, está libre de lazos terrenos y es pobre. Este ideal del noble guerrero desposeído, dice William James, domina aún *sentimentally if not practically, the military and aristocratic view of life. We glorify the soldier as the man absolutely unincumbered. Owning nothing but his bare life, and willing to toss that up at any moment when the cause commands him, he is the representative of unhampered freedom in ideal directions*[223].

Las conexiones del ideal caballeresco con elevados elementos de la conciencia religiosa —la compasión, la justicia, la fidelidad— no son, pues, en modo alguno, artificiosas o superficiales. Pero no son ellas las que hacen de la caballería la forma de la vida bella κατ᾽ ἐξοχήυ, por excelencia. Ni tampoco las raíces inmediatas que tiene en la belicosidad masculina hubiesen podido elevarla a ello, si el amor de las mujeres no hubiese sido el

fuego ardiente que prestaba el calor de vida a aquel complejo de sentimientos e ideas.

El profundo carácter de ascetismo, de denodada abnegación, que es propio del ideal caballeresco, está en estrecha conexión con la base crítica de esta actitud vital, siendo quizá tan sólo la traducción moral de un deseo insatisfecho. No sólo en la literatura y en las artes plásticas encuentra el deseo de amor su reducción a forma, su estilización. La necesidad de dar al amor un estilo noble y una noble forma encuentra en las formas de la vida misma un ancho campo donde desplegarse: en el trato cortés, en los juegos de sociedad, en las diversiones y deportes. También en todo esto se sublima continuamente el amor y se torna romántico. La vida respira en ello el aire de la literatura, mas en conclusión ésta lo aprende todo de la vida. En el fondo, la visión caballeresca del amor no ha aparecido en la literatura, sino en la vida. El motivo del caballero y de la *frouwe* (dama) amada se daba en las circunstancias reales de la vida.

El caballero y su dama, el héroe por amor, he aquí el eterno y principal motivo romántico, que en todas partes surge y ha de surgir siempre de nuevo. Es la más inmediata traducción de la pasión sensible en una autonegación ética o cuasi-ética. Radica inmediatamente en la necesidad de mostrar el valor, exponerse a peligros y acreditar la fuerza de padecer y de dar la sangre, todo por su dama: impulso que conoce todo mozo de dieciséis años. La exteriorización y el cumplimiento del deseo, que parecen inasequibles, son reemplazados y superados por la heroicidad por amor. Por eso se plantea en seguida la muerte como alternativa del cumplimiento, asegurándose por ambas partes, digámoslo, así, la satisfacción.

Pero el sueño de la heroicidad por amor, que llena y arrebata el corazón, crece y se desarrolla como una planta exuberante. El primero y simple tema ha hecho pronto su efecto; el espíritu pide nuevas representaciones del mismo tema. Y la pasión misma impone colores más intensos al sueño del sentimiento y la renunciación. La heroicidad ha de consistir en librar o salvar a la mujer adorada del más inminente de los peligros. Con esto se añade al motivo primitivo un incentivo más intenso. Primero es el sujeto mismo quien quiere sufrir por su dama; pero pronto sobreviene el deseo de salvar del sufrimiento a la misma deseada. ¿Acaso, en el fondo, habrá que

reducir siempre la idea de la salvación a la salvación de la doncellez, o sea, al alejamiento de otro y a la conservación de la dama para el propio caballero? En todo caso queda con esto dado el más alto motivo erótico-caballeresco: el joven héroe que libra a la doncella. Aunque el enemigo sea a veces un cándido dragón, siempre resuena en el fondo el motivo sexual. Véase la verdadera ingenuidad con que se expresa, por ejemplo, en el cuadro bien conocido de Burne-Jones. Justamente por la castidad del cuadro delata en él la figura moderna de la joven la primitiva aspiración sensual.

La liberación de la doncella es el motivo romántico más primitivo y siempre nuevo. Parece imposible que una teoría de los mitos, hoy anticuada, haya visto en él la reproducción de un fenómeno de la naturaleza, cuando todo el mundo puede comprobar diariamente la espontaneidad de la idea. En la literatura podrá a veces evitarse, durante una época, como efecto de una repetición exagerada; pero el motivo renace siempre en nuevas formas, por ejemplo, en el romanticismo de los *cow-boys* del cine. Y en la ideología personal del amor fuera de la literatura sigue siendo siempre, sin duda alguna, igualmente intenso.

Es difícil determinar hasta qué punto se revelan en la idea del amante heroico las visiones masculina y femenina del amor. ¿Es la figura del que sufre por amor la imagen de sí mismo, que quiere ver el varón, o es voluntad de la mujer que se muestre así? Más probablemente lo primero. Por lo general, en las representaciones del amor como forma de la cultura se expresa casi exclusivamente la concepción masculina, al menos hasta estos últimos tiempos. La visión que del amor tiene la mujer permanece siempre velada y oculta; es un profundo y delicado secreto. Y ni siquiera necesita de la romántica exaltación hasta lo heroico, pues con su carácter de entrega y su inquebrantable nexo con la maternidad, elévase por sí misma sobre la esfera de erótico-egoísta, sin fantasías de valentía y sacrificio. Si falta en su mayor parte la expresión del amor femenino, no es sólo porque la literatura haya sido creada por el hombre, sino también porque para la mujer es mucho menos indispensable lo literario en el amor.

La figura del noble salvador, que sufre por su amada, es en primer término la imagen del varón tal y como quiere verse a sí mismo. La tensión de su sueño de libertador se intensifica tan pronto como aparece

desconocido y sólo es conocido después de su heroicidad. En esta obscuridad del héroe hay con toda certeza un motivo romántico, nacido de la idea femenina del amor. En la integral apoteosis de la fuerza y del ánimo viriles, bajo la forma del combatiente a caballo, confluyen el anhelo femenino de honrar la fuerza y la soberbia física del varón.

La sociedad medieval ha cultivado este motivo romántico-primitivo con una insaciabilidad juvenil. Mientras que las formas superiores de la literatura se han refinado, dando al deseo una expresión más etérea y reservada o más ingeniosa y picante, renuévase la novela de caballerías una y otra vez, conservando en medio de su refundición del caso romántico, repetida sin fin, un incentivo que no siempre nos resulta comprensible. Nos parece que aquellos tiempos eran ya demasiado crecidos para complacerse en tan infantiles fantasías y que el *Méliador* de Froissart o el *Perceforest*, últimos retoños de las aventuras caballerescas, eran anacronismos ya en su tiempo. Pero no lo eran, como tampoco lo es hoy en día el folletín. Sólo que nada de esto es pura literatura, sino —por decirlo así— artes aplicadas. Es la necesidad de modelos para la fantasía erótica la que mantiene viva y renueva siempre esta literatura. En pleno Renacimiento revive en las novelas de Amadís. Cuando en la segunda mitad del siglo XVI puede asegurarnos De la Noue que las novelas de Amadís eran causa de un *esprit de vertige* en la raza, que había pasado por la escuela del Renacimiento y el Humanismo, ¡cuán grande tiene que haber sido la sensibilidad romántica en la generación totalmente indisciplinada de 1400!

La seducción del amor romántico no se experimenta sólo en la vida, sino también en los juegos y en los espectáculos. Hay dos formas en las cuales puede presentarse este juego: la representación dramática y el deporte. En la Edad Media es esta segunda forma mucho más importante. El drama contenía, principalmente, otra materia, una materia sagrada; sólo por excepción trata también el caso romántico. Por el contrario, el deporte, y en primer término el torneo, eran, en la Edad Media, dramáticos en sumo grado y a la vez tenían un sello intensamente erótico. El deporte conserva en todos los tiempos este elemento dramático y erótico; en un actual campeonato de remo o de fútbol hay valores afectivos propios del torneo medieval, en un número mucho mayor de lo que acaso se imaginan equipos

y espectadores. Pero mientras que el deporte moderno ha retrocedido hacia una simplicidad y belleza naturales, casi griegas, es el torneo medieval, o al menos el del último período de la Edad Media, un deporte de ropaje pesado y sobrecargado de ornamentación, en el cual se ha trabajado y dado forma tan deliberadamente al elemento dramático y romántico, que cumple, por regla general, la función del drama.

La última Edad Media es uno de esos períodos terminales, en que la vida cultural de los altos círculos sociales se ha convertido casi íntegramente en un juego de sociedad. La realidad es áspera, dura y cruel; por ende, se la somete al bello sueño del ideal caballeresco y se edifica sobre éste el juego de la vida. Se juega bajo la máscara de Lanzarote. Reina una enorme insinceridad consigo mismo, cuya detonante falsedad sólo puede ser soportada gracias a que hay una leve ironía que salpica la mentira dicha a si propio. En toda la cultura caballeresca del siglo XV impera un equilibrio inestable entre la gravedad sentimental y una ligera ironía. Todos esos conceptos caballerescos de honor, fidelidad y noble amor, son tratados con perfecta seriedad; pero, de cuando en cuando, hay un momento en que la risa descompone el gesto rígido. Tenía que ser Italia el punto donde aquel estado de ánimo se convirtiera, por primera vez, en parodia consciente: en el *Morgante*, de Pulci, y en el *Orlando innamorato*, de Boiardo. E incluso en la propia Italia logra de nuevo la victoria el sentimiento romántico-caballeresco: pues en Ariosto deja plaza la descarada mofa a un maravilloso elevarse por encima de las burlas y veras, en el cual ha encontrado la fantasía caballeresca su más clásica

¿Cómo podría, pues, dudarse de la seriedad del ideal caballeresco en la sociedad francesa de 1400? En el noble Boucicaut, el tipo literario del caballero ejemplar, es el fondo romántico del ideal caballeresco tan fuerte aún como el que más. El amor —dice— es quien con más fuerza hace brotar en los corazones juveniles el entusiasmo por las nobles luchas caballerescas. Él mismo sirve a su dama en las antiguas formas llenas de cortesanía: *Toutes servoit, toutes honnoroit pour l'amour d'une. Son parler estoit gracieux, courtois et craintif devant sa dame*[224].

Entre la literaria actitud vital de un hombre como Boucicaut y la amarga realidad de su carrera reina un contraste casi incomprensible para nosotros.

Había intervenido como figura activa y pasiva en los acontecimientos políticos más duros de su tiempo. En 1388 hace su primer viaje político a Oriente. Para que el viaje le resultase más corto, emprende con dos o tres de sus hermanos de armas, con Philippe d'Artois, su senescal y cierto Cresecque, una defensa poética del noble amor fiel que conviene al perfecto caballero: *Le livre des cents ballades*[225]. Bien, ¿por qué no? Pero siete años más tarde, después de haber corrido, como mentor del joven conde de Nevers (más adelante Juan *Sin Miedo*), la irreflexiva aventura caballeresca de la expedición guerrera contra el sultán Bayaceto; después de haber vivido la espantosa catástrofe de Nicópolis, en que perdieron la vida sus tres anteriores compañeros de poesía y en que la juventud de la nobleza francesa, hecha prisionera, fue ejecutada ante sus ojos, ¿no era de suponer que se habría enfriado el entusiasmo de un grave guerrero por aquel juego cortesano, por aquella ilusión caballeresca? Nos parece que debía de haber aprendido a no seguir viendo el mundo a través de aquel cristal de color de rosa. Pero no hay tal. También después sigue consagrado su espíritu al culto de la antigua caballería, como atestigua su fundación de la Orden de la *dame blanche à l'escu verd*, para la defensa de las mujeres oprimidas, con la cual tomó posición en el bello pasatiempo de la disputa literaria entre el ideal severo y el ideal frívolo del amor, que agitaba desde 1400 el círculo de la corte francesa.

El modo entero de expresarse el amor noble en la literatura y en la vida social nos parece con frecuencia insoportablemente soso y ridículo. Tal es la suerte de toda forma romántica usada como instrumento de la pasión. En la labor de los muchos, en las poesías artificiosas, en las descripciones de los torneos costosamente dispuestos, ya no resuena la pasión: ésta sólo sigue viviendo en la voz de una minoría, de los verdaderos poetas. Pero la significación que todo esto ha tenido como adorno de la vida, como expresión de afectos, aunque fuese algo inferior en el sentido literario o como arte, sólo puede medirse infundiéndole de nuevo la misma pasión viva. ¿De qué sirven, al leer las poesías amorosas y las descripciones de los torneos, todos los conocimientos y la más viva representación del detalle histórico, sin el mirar claroscuro de los ojos, bajo el vuelo de las cejas y las estrechas frentes, que volvieron al polvo hace ya siglos y que han sido un

día, más importantes que toda la literatura superviviente en montón de escombros?

Hoy sólo un destello casual puede permitirnos reconocer claramente la significación pasional de estas formas de la cultura. En el poema *Le voeu du héron*, dice Jean de Beaumont, a quien aguijan para que haga voto de luchar como caballero:

Quant sommes ès tavernes, de ces fors vins buvant,
Et ces dames delès qui nous vont regardant,
A ces gorgues polies, ces coliés tirant,
Chil œil vair resplendissent de biauté souriant,
Nature nous semont d'avoir coeur désirant,
… Adonc conquerons-nous Yaumont et Agoulant
Et li autre conquierrent Olivier et Rollant.
Mais, quant sommes as camps sus nos destriers courans,
Nos escus à no col et nos lansses bais(s)ans,
Et le froidure grande nous va tout engelant,
Li membres nous effondrent, et derrière et devant,
Et nos ennemis sont envers nous approchant,
Adonc vorrièmes estre en un chélier si grant
Que jamais ne fussions veu tant ne quant[*226].

«*Helas* —escribe Philippe de Croy desde el campamento de Carlos el Temerario delante de Neuss— *où sont dames pour nous entretenir, pour nous amonester de bien faire, ne por nous enchargier emprinses, devises, volets* (pañuelos para la cabeza), *ne guimpes* (velos para la garganta)»[227].

Y Joinville, el cruzado e historiador de San Luis, cuenta que, en la batalla de Mansurah del Nilo (1250), le dijo el conde de Soissons, en medio del fragor: «Señor senescal, hagamos chillar a esta caterva de perros; pues, por los clavos de Cristo, aún hablaremos los dos de este día en los cuartos de nuestras damas». Así pues, también los piadosos cruzados se enardecían pensando en sus damas y en el favor que otorgan al valiente.

En el hecho de llevar el velo o la ropa de la mujer amada, que conserva el olor de su cabello o de su cuerpo, revélase el momento erótico del torneo

caballeresco con toda la transparencia posible. En la excitación del combate, regalan las damas un adorno tras otro, de suerte que al terminar el espectáculo se encuentran en sus asientos sin nada a la cabeza e incluso sin mangas[228]. Esta situación da un asunto de hondo incentivo a un poema rimado de la segunda mitad del siglo XIII, «De los tres caballeros y la camisa»[229]. Una dama cuyo esposo no gusta de la lucha, aunque por lo demás es un hombre lleno de nobleza y dulzura, envía su camisa a los tres caballeros que la sirven por amor, para que la lleven como cota de armas, sin coraza ni más protección que el yelmo y glebas, en el torneo que organizará su marido.

El primero y el segundo caballero no se atreven a tanto. El tercero, que es pobre, toma la camisa por la noche en sus brazos y Ja besa apasionadamente. En el torneo aparece con la camisa como cota de armas, sin coraza debajo. La camisa queda desgarrada y teñida con su sangre y él gravemente herido. Su extraordinaria valentía causa admiración y se le otorga el premio; la dama le consagra su corazón. Mas ahora pide el amado la reciprocidad. Devuelve a la dama la camisa ensangrentada, a fin de que ella la lleve tal como está sobre sus vestidos en el banquete que cierra el torneo. Ella la abraza tiernamente y aparece con la ensangrentada vestidura. La mayoría la censura, el esposo queda perplejo, pero el narrador pregunta: ¿cuál de los dos amantes hizo más por el otro?

La esfera de pasión dentro únicamente de la cual tenía toda su significación el torneo, explica la resuelta guerra que la Iglesia hizo desde antiguo a esta costumbre. Los torneos eran de hecho motivo de casos sensacionales de adulterio; como por ejemplo, aquel del año 1389 de que dan testimonio el monje de San Dionisio y, fundándose en su autoridad, Juvenal des Ursins[230]. El derecho canónico habla prohibido desde antiguo los torneos. Introducidos en un principio como preparación para la guerra leemos en los cánones que hablan llegado a ser un abuso intolerable[*231]. Los moralistas los censuraban[232]. Petrarca preguntaba pedantescamente: ¿Dónde se lee que Cicerón y Escipión hayan mantenido torneos? Y el burgués se encoge de hombros: *prindrent* (eligieron) *par ne sçay quelle folie entreprinse champ de bataille*, dice el ciudadano de París de un famoso torneo[233].

El mundo de la nobleza, por el contrario, concede a todo lo que significa torneo y competencia entre caballeros una importancia que él mismo no adjudicará al moderno deporte. Era uso muy antiguo erigir un pequeño monumento conmemorativo en el lugar donde se había sostenido un duelo famoso. Adán de Bremen conoce uno situado en el límite de Holstein y Wagrien, donde un guerrero alemán había dado antaño muerte al campeón de los wendas[234]. El siglo XV seguía erigiendo semejantes monumentos conmemorativos en recuerdo de los duelos caballerescos famosos. Cerca de Saint Omer recordaba *la Croix Pélerine* la lucha entre Hautbourdín, bastardo de Saint Pol, y un caballero español en la época del renombrado *Paso honroso de la Pélerine.* Medio siglo después se puso en marcha Bayardo para ir en peregrinación a aquella cruz antes de un torneo[235]. Las decoraciones y los vestidos usados en el *Pos d'armes de la Fontaine des Pleurs* fueron consagrados solemnemente a Nuestra Amada Señora de Boulogne y colgados en la iglesia una vez terminado el festival[236].

La lucha deportiva de la Edad Media diferénciase del atletismo griego y del moderno, como ya hemos indicado más arriba, por su mucha menor naturalidad. Para aumentar la tensión causada por la lucha, dispone del incentivo del orgullo y del honor aristocráticos y del efecto de la pompa erótico-romántica y artística. Está sobrecargada de ornamentación y magnificencia, demasiado llena de una fantasía multicolor. Es, además de un juego y de un ejercicio corporal, literatura aplicada. Los deseos y los sueños del corazón poético buscan una representación dramática, una satisfacción espectacular en la vida misma. La vida real no era bastante bella; era dura, cruel y pérfida. En la vida del cortesano y en la carrera militar había poco espacio para el sentimiento de bravura por amor. Pero el alma está llena de él, quiere experimentarlo y se crea una vida más bella en un costoso juego. El elemento de la verdadera bravura es, ciertamente, de no menos valor en el torneo caballeresco que en el *pentathlon.* Justamente su expreso carácter erótico determinaba una sangrienta actitud. A lo que más se aproxima el torneo en sus motivos es a las contiendas de la antigua épica hindú; también en el Mahâbhârata es la lucha por la mujer el pensamiento central.

Las imágenes con que se revestía aquella lucha pertenecían al mundo de las novelas del rey Artús; en el fondo, eran las imágenes infantiles del cuento, la aventura soñada, con su alteración de las dimensiones en gigantes y enanos y entretejida con el sentimentalismo del amor cortesano.

Para un *pas d'armes* del siglo XV se realiza un caso romántico inventado. El centro es una decoración de novela con sus nombres correspondientes: *la fontaine des pleurs, l'arbre Charlemagne.* Se construye expresamente el pozo[237]. Durante todo un año un caballero desconocido abre el primero de cada mes delante del pozo una tienda, en la cual está sentada una dama (es sólo una imagen) que sujeta un unicornio que lleva tres escudos. Todo aquel caballero que toque uno de los escudos o lo haga tocar por su heraldo se obliga a sostener un duelo determinado, cuyas condiciones se describen minuciosamente en extensos *chapitres,* que son a la vez carta de cita y orden de la lucha[238]. El escudo debe ser tocado a caballo, por lo cual los caballeros encuentran siempre caballos a su disposición.

O bien esto: en la *Emprise du dragón* detiénense cuatro caballeros en una encrucijada; ninguna dama puede pasar esta encrucijada sin un caballero que rompa dos lanzas por ella, o sin entregar una prenda[239]. El infantil juego de prendas no es, efectivamente, otra cosa que una variedad menor del mismo juego primitivo de la lucha y el amor. Véase cuán claramente atestigua este parentesco un precepto como el siguiente artículo de los *Chapitres de la Fontaine des pleurs;* quien en la lucha sea arrojado a tierra tiene que llevar durante un año entero un brazalete de oro con una cerradura, si no encuentra a la dama que tiene la llavecita correspondiente y puede librarle, ofreciéndole él sus servicios. Otras veces, el caso se funda en un gigante que es hecho prisionero por un enano, con un árbol de oro y una *dame de l'isle celée;* o en un *noble chevalier esclave et serviteur à la belle géande à la blonde perruque, la plus grande du monde*[240]. El ser el caballero desconocido es una ficción establecida; llámase *le blanc chevalier; le chevalier mesconnu, le chevalier à la pélerine,* o se presenta incluso como un héroe de novela, llamándose el Caballero del Cisne o llevando las armas de Lanzarote, Tristán o Palamedes[241].

Las más de las veces flota sobre el caso un hálito de melancolía como se ve por el simple nombre de *la Fontaine des pleurs.* Los escudos son uno blanco, otro violeta y otro negro, sembrados de lágrimas blancas que se derraman de compasión por la *Dame de pleurs.* En la *Emprise du dragon* aparece el rey René vestido de luto —no sin razón— porque ha tenido que despedirse de su hija Margarita, que ha llegado a reina de Inglaterra. El caballo es negro y lleva una gualdrapa de luto; la lanza es negra; el escudo es negro con lágrimas de plata. También en el *Arbre-Charlemagne* son los escudos negros y violetas y están recubiertos de lágrimas doradas y negras[242].

No siempre, sin embargo, tienen los colores esta entonación tan lúgubre. El insaciable amigo de la belleza, que es el rey René, monta en otra ocasión la *Joyeuse garde* cerca de Saumur. Durante cuarenta días celebra fiestas en el palacio de madera *de la Joyeuse garde* con su esposa e hijas y con Jeanne de Laval, que había de ser más adelante su segunda esposa. Para ella está preparada secretamente la fiesta. El palacio ha sido edificado, pintado y tapizado expresamente para ésta. Todo en rojo y blanco. En su *Pas d'armes de la bergère* está todo dispuesto en estilo pastoril; los caballeros y las damas van de pastores y pastoras, con cayado y zampoña, todo en gris, con oro y plata[243].

Capítulo 6

Las órdenes militares y los votos caballerescos

EL GRAN JUEGO de la vida bella tomada como un sueño de nobleza de ánimo y de fidelidad no dispone tan sólo de la forma del torneo. Tiene una segunda forma, no menos importante: las Órdenes militares. Aunque no sería fácil demostrar la existencia de un nexo directo, no puede ser dudoso para nadie que esté algo familiarizado con los usos de los pueblos primitivos, que las raíces de las Órdenes militares, como las del torneo y las de la misma ceremonia de armarse caballero, se remontan a los usos religiosos de un lejano pasado. El espaldarazo es un rito de pubertad, modificado ética y socialmente; es la entrega de las armas a los jóvenes guerreros. El torneo es como tal algo muy antiguo y lleno un día de significación religiosa. Las Órdenes militares no pueden separarse de las sociedades de valones, que existen en los pueblos en estado de naturaleza.

Aquí no podemos hacer más que suponer este nexo como una tesis no probada. No tratamos, en efecto, de confirmar una hipótesis etnológica, sino de poner a la vista el valor ideológico de la caballería, en la plenitud de su evolución. ¿Quién negará, pues, que en este valor quede aún algo de los elementos primitivos?

En la idea de las Órdenes militares es, sin embargo, tan fuerte el elemento cristiano, que también podría ser en *si* convincente una explicación sobre bases exclusivamente eclesiásticas y políticas, puramente medievales, si no supiésemos que hay aún por debajo de ellas, como fundamento explicativo, fenómenos paralelos, primitivos y universalmente difundidos.

Las primeras Órdenes militares, las tres grandes Órdenes de Tierra Santa y las tres Órdenes españolas, eran Ja más pura encarnación del espíritu medieval, una unión del ideal monástico con el caballeresco, nacida en aquel tiempo en que se había tornado maravillosa realidad la lucha contra el Islam. Estas Órdenes fueron desarrollándose, hasta convertirse en grandes instituciones políticas y económicas, en inmensos complejos de fortunas y potencias financieras. Su utilidad política llegó a relegar a segundo término tanto su carácter religioso como el elemento caballeresco, y su saturación económica absorbió a su vez su utilidad política. Cuando los templarios y los sanjuanistas florecían y actuaban en la propia Tierra Santa, llenaba la caballería una efectiva función política y las Órdenes militares eran, por decirlo así, organizaciones de clase o estado, poseedoras de una gran importancia.

Mas en los siglos XIV y XV la caballería era principalmente una forma superior de vida. En las últimas Órdenes militares había vuelto, por ende, al primer término el elemento de juego noble, que estaba encerrado en su medula. No quiere esto decir que se hubiesen convertido meramente en un juego. En la intención seguían estando llenas de elevadas aspiraciones morales y políticas. Pero éstas son puros sueños e ilusiones, vana forja de planes. Aquel idealista tan notable, que es Philippe de Mézières, ve el medio salvador de los tiempos en una nueva Orden militar que llama la *Orden de la Passion*[244]. En ella quiere recibir a todas las clases sociales. Por lo demás, ya las grandes Órdenes de las cruzadas habían utilizado la participación de gentes no pertenecientes a la nobleza. La nobleza debe suministrar el gran maestre y los caballeros; el clero, los patriarcas y sus sufragáneos; los burgueses deben ser los hermanos, y los villanos y artesanos los sirvientes o fámulos. La Orden representaría, pues, una íntima compenetración de los «estados» con el gran fin de combatir a los turcos.

Los votos serían cuatro. Dos de ellos, los antiguos votos que compartían los monjes y los caballeros de hábito: el de pobreza y el de obediencia. Pero en lugar del celibato absoluto pone Philippe de Mézières la castidad conyugal, pues quería que estuviese permitido el matrimonio por las razones prácticas de exigirlo así el clima oriental y de que la Orden resultaría más deseable. El cuarto voto, desconocido para las Órdenes anteriores, es la *summa perfectio,* la suprema perfección moral de la persona. En la imagen multicolor de una Orden militar confluían, pues, todos los ideales, desde los planes políticos hasta la aspiración a salvarse.

En la palabra *ordre* habían llegado a confundirse una multitud de significaciones, desde la más elevada santidad hasta la más vulgar camaradería. Significaba tanto «estado» o clase social como el sacramento del Orden y las Órdenes monásticas y militares. Prueba de que, en efecto, la palabra *ordre,* en la significación de Orden militar, seguía teniendo algo de valor eclesiástico o religioso, es el hecho de que también se empleaba en su lugar la palabra *religión,* la cual podría creerse limitada a las Órdenes monásticas. Chastellain llama al Toisón de Oro *une religion,* como si fuese una Orden monástica, y habla siempre de ella con la misma gran veneración con que hablaría de un misterio sagrado[245]. Olivier de la Marche llama a un portugués un *chevalier de la religion de Avys*[246]. Pero no solamente los respetuosos temores del pomposo Polonio Chastellain atestiguan la significación piadosa del Toisón de Oro; en todo el ritual de la Orden ocupan un lugar preponderante el coro y la misa, y los caballeros se sientan en sillas de coro y las fiestas en memoria de los miembros difuntos celébranse en el más riguroso estilo de la Iglesia.

No es maravilla, pues, que se considerase la pertenencia a una Orden militar como un fuerte lazo sagrado. Los caballeros de la Orden de la Estrella, del rey Juan II, están obligados a renunciar, si les es posible, a las demás Órdenes a que puedan pertenecer[247]. El duque de Bedford quiere imponer la orden de la Jarretera al joven Felipe de Borgoña, para ligarlo de un modo firme a Inglaterra; pero el borgoñón advierte que quedaría sujeto para siempre al rey de Inglaterra y sabe declinar cortésmente el honor[248]. Cuando más tarde Carlos *el Temerario* acepta y hasta lleva la Jarretera, Luis XI ve en ello una infracción del tratado de Perona, que prohibía al duque

contraer una alianza con Inglaterra sin el consentimiento del rey[249]. Puede considerarse la costumbre inglesa de no aceptar Órdenes extranjeras como una supervivencia tradicional de la idea de que la Orden obliga a ser fiel al príncipe que la otorga.

A pesar de este aire de santidad, debe de haberse tenido en los círculos cortesanos de los siglos XV y XVI la impresión de que todas estas bellas formas de las nuevas Órdenes militares eran consideradas por muchos como un vano pasatiempo. ¿Para qué, si no, las expresas y repetidas afirmaciones de que todo se endereza a fines superiores y más importantes? Felipe de Borgoña, el noble duque, ha fundado su *Toison d'or,* dice el poeta Michault Taillevent:

Non point pour jeu ne pour esbatement,
Alais à la fin que soit attribuée
Loenge (alabanza) *à Dieu trestout premiérement* (lo primero de todo)
Et aux bons gloire et haulte renommée[250].

También Guillaume Fillastre promete en el prólogo de su obra sobre el Toisón de Oro explicar su significación, a fin de que se vea cómo la Orden no es una vanidad, ni cosa de escasa importancia. Vuestro padre, le dice a Carlos *el Temerario, «n'a pas comme dit est, en vain instituée ycelle ordre»*[251].

Era necesario subrayar los elevados propósitos, si se quería conquistar para el Toisón de Oro el primer puesto que deseaba la ambición de Felipe. Fundar Órdenes militares se había convertido desde la mitad del siglo XIV en una verdadera moda. Cada príncipe había de tener su Orden; incluso las altas casas de la nobleza no se quedan a la zaga en esto. Ahí está Boucicaut con su Orden de la *Dame blanche à l'escu verd,* para la defensa del amor cortés y de las mujeres oprimidas. Ahi está el rey Juan con sus *Chevaliers Nostre Dame de la Noble Maison* (1351), llamada habitualmente por su insignia la Orden de la Estrella. En la Noble Casa de Saint Ouen, cerca de Saint Denis, tenían una *table d'onneur,* a la cual debían tomar asiento en las solemnidades los tres príncipes más valientes, los tres *bannerets* más

valientes y los tres caballeros más valientes. Ahí está, además, Pierre de Lusignan con la Orden de la Espada, que exigía a sus miembros una vida pura y les colgaba del cuello el significativo símbolo de una cadena de oro, cuyos eslabones tenían la forma de una S, que quería decir *silence.* Amadeo de Saboya fundó la Anunciata; Luis de Borbón, el Escudo de Oro y el Cardo; Enguerrand de Coucy, que había aspirado a una corona imperial, la Corona invertida; Luis de Orleáns, la Orden del Puerco-Espín; los duques bávaros de Holland-Hennegau tenían su Orden de San Antonio con la cruz en T y la campanilla, que llama la atención en numerosos retratos[252].

La fundación de estas Órdenes tenía lugar muchas veces para celebrar un suceso importante, como fue para Luis de Borbón el retorno después de haber sido prisionero de guerra de los ingleses; otras vece9 tenían una significación política accesoria, como, por ejemplo, el *porc-epic* de Orleáns, que volvía sus púas contra Borgoña; en otras prepondera muy fuertemente el carácter piadoso, que siempre era tomado en cuenta como, por ejemplo, en la fundación de una Orden de San Jorge en el Franco Condado, cuando Filiberto de Miolans regresó de Oriente con reliquias de aquel santo; a veces, en fin, no es la Orden casi nada más que una vulgar hermandad para la protección mutua, como la del Galgo, que fundaron en 1416 los nobles del ducado de Bar.

Si el Toisón de Oro superó a todas las demás Órdenes nuevas, no es difícil de encontrar la razón de ello. Reside en la riqueza de los borgoñones. Acaso contribuyeran también el singular boato de que se rodeó a la Orden y la feliz elección del símbolo. En un principio, al pensar en el Toisón de Oro, sólo se imaginaba el vellocino de la Cólquida. La leyenda de Jasón era universalmente conocida; Froissart la hace narrar por un pastor en una pastorela[253]. Pero Jasón, como héroe de leyenda, era sospechoso. Había fallado a la lealtad, y este tema era propio para que se hiciesen desagradables alusiones a la política de Borgoña frente a Francia. Alain Chartier decía:

A Dieux et aux gens detestables
Est menterie et trahison,
Pour ce n’est point mis à la table

Des preux l'image de Jason
Qui pour emporter la toison
De Colcos se veult parjurer.
Larrecin ne se peult celer[*254].

Pero Jean Germain, el sabio obispo de Chalons y canciller de la Orden, llamó la atención de Felipe sobre la piel de cordero que Gedeón extendió para que descendiese sobre ella el rocío del cielo[255]. Fue ésta una idea singularmente feliz, pues la piel de cordero de Gedeón era uno de los símbolos más acertados de la concepción de Jesús en el seno de María. De esta suerte relegó el héroe bíblico al pagano como patrón del Toisón de Oro, hasta el punto de poder afirmar Jacques du Clercq que Felipe deliberadamente no había elegido a Jasón, porque éste había faltado a la lealtad[256]. *Gedeonis signa* llama un poeta panegirista de Carlos *el Temerario* a la Orden[257]; pero otros, como el cronista Teodorico Pauli, siguen hablando también del *Vellus Jasonis.* El sucesor de Jean Germain como canciller de la Orden, el obispo Guillaume Fillastre, superó aún a su predecesor, descubriendo en la Sagrada Escritura otros cuatro toisones: el de Jacob, el del rey Mesa de Moab, el de Job y el de David, respectivamente[258]. Cada uno de los seis toisones representaba, según él, una virtud, y a cada uno de los seis quiso dedicarle un libro. Esto era, sin duda alguna, demasiado; Fillastre hacía figurar a las ovejas pintas de Jacob como símbolo de la *justicia*[259]; había tomado sencillamente todos los pasajes en que la Vulgata emplea la palabra *vellus,* prueba notable de la flexibilidad de la alegoría. No parece que su idea haya encontrado acogida duradera.

El boato y las fiestas solemnes del Toisón de Oro han sido descritos con bastante frecuencia; mencionarlos aquí no haría sino añadir nueva materia a lo ya dicho en el capítulo segundo sobre el boato de la vida de corte. Hay, sin embargo, en los usos de la Orden un rasgo que merece ser puesto de relieve, porque delata muy expresamente el carácter de un juego primitivo y sagrado. Además de los caballeros cuenta la Orden con funcionarios; el canciller, el tesorero, el secretario y el rey de armas con un estado mayor de heraldos y *poursuivants.* Este último grupo, encargado especialmente del

servicio en el noble juego caballeresco, lleva nombres simbólicos. El rey de armas se llama *Toison d'or,* así, por ejemplo, Jean Lefèvre de Saint Remy, e igualmente Nicolás de Hames, el jefe calvinista de la pequeña nobleza de los Países Bajos en el año 1565, cuando con el hábito de la Orden toma parte en Bruselas en las demostraciones contra el Gobierno. Los heraldos llevan nombres de países: Charolais, Zelanda. El primer *poursuivant* se llama *Fusil,* por el pedernal de la cadena de la Orden, emblema de Felipe *el Bueno.* Los nombres de los demás tienen una resonancia romántica, como, por ejemplo, Montreal; con frecuencia son nombres de virtudes, como *Persévérance,* o están tomados al elemento alegórico del *Roman de la Rose,* como, verbigracia, *Humble Requeste, Doulce Pensée, Léal Poursuite.* Estos *poursuivants* son bautizados solemnemente, en las grandes fiestas, con estos nombres por el Gran Maestre, que los rocía con vino. Él mismo les cambia también el nombre al elevarlos a un rango superior[260]. Los votos impuestos a la Orden militar sólo son una forma colectiva fija del voto caballeresco personal de llevar a cabo algún acto heroico. Éste es acaso el punto en que mejor pueden reconocerse los orígenes del ideal caballeresco. Quien se sienta inclinado a considerar como una mera ocurrencia la conexión entre el *espaldarazo,* el torneo, las Órdenes militares y ciertos usos primitivos, hallará en el voto caballeresco el carácter bárbaro tan en la superficie, que ya no es posible la duda. Son verdaderos *survivals,* cuyos fenómenos paralelos se encuentran en el *vratam* de la India antigua, en el nasoreísmo de los judíos y —acaso más directamente que en ninguna otra parte— en las costumbres de los normandos en su época legendaria.

Pero tampoco se trata aquí del problema etnológico, sino de la cuestión de saber qué valor tenían los votos en la vida espiritual de la última Edad Media. Tres valores son posibles. El voto caballeresco puede tener una significación ético-religiosa, que lo coloca en la misma línea de los votos eclesiásticos; o su contenido y su significación pueden ser de una naturaleza erótico-romántica; o finalmente, puede el voto haber degenerado en un juego de corte sin mayor significación que la de un pasatiempo. De hecho se dan unidos estos tres valores. La idea del voto oscila entre la suprema consagración de la vida al servicio del más elevado ideal y la más vana burla en el jocoso juego de sociedad, que se mofa del denuedo, del amor y

de los intereses del Estado. El juego es el elemento que prepondera; los votos llegaron a tornarse en su mayor parte un ornato de las fiestas cortesanas. No obstante, siguen enlazados siempre con las más graves empresas bélicas: con la invasión de Eduardo III en Francia, con el plan de cruzada de Felipe *el Bueno.*

Podemos decir aquí lo mismo que de los torneos: si el romántico aparato de los *Pas d'armes* nos parece insípido y desgastado, no nos hacen menor impresión de vanidad y falsedad los votos «del faisán», «del pavo real», «de la garza real». A no ser que también aquí nos acordemos de la pasión que ha llenado todo esto. Es el sueño de la bella vida, tan exactamente como lo han sido las fiestas y las formas de la vida florentina de un Cósimo, un Lorenzo y un Giuliano. Pero en Italia se depuró en una belleza eterna, mientras que aquí se ha disipado su encanto con los hombres que lo soñaron.

La síntesis de ascetismo y erotismo que hay en el fondo de la figura del héroe, que libra a la doncella o vierte su sangre por ella —motivo central del romanticismo de los torneos— revélase bajo otra forma, casi más directa, en el voto caballeresco. El caballero De la Toui Landry habla en las Instrucciones para sus hijas de una extraña Orden de nobles y damas amantes que en su juventud habría existido en Poitou y en otras partes. Llamábanse *Galois et Galoises*[*261], y tenían *une ordonnance moult sauvaige,* cuyo precepto más importante era el de llevar en verano vestidos de pieles y gorras forradas con éstas y encender el fuego en la chimenea, mientras que en invierno no debían llevar más que un traje sin pieles, sin capa, ni ningún otro abrigo, como tampoco sombrero, guantes ni manguito, por mucho frío que hiciese. En invierno desparramaban también hojas verdes por el suelo y ocultaban la chimenea con ramas verdes, y en la cama sólo podían tener una delgada manta. Difícil es ver en estos extravíos —tan extraños, que no puede haberlos inventado el autor— otra cosa que una intensificación ascética del incentivo sexual. Aunque en conjunto no son completamente claros y con mucha probabilidad están fuertemente exagerados, sólo un espíritu totalmente desprovisto de conocimientos etnológicos podía considerar todo esto como la invención de un viejo charlatán[*262]. El primitivo carácter de los *Galois* y las *Galoises* es

subrayado además por la regla de su Orden, que dice que un hombre casado debe entregar al *Galois* que sea su huésped su casa entera y su mujer, mientras él mismo va en busca de su *Galoise;* y si no lo hace así le servirá de gran afrenta. Muchos miembros de la Orden habían muerto de frío, según el caballero De la Tour Landry: *Si doubte moult* (y temo mucho) *que ces Galois et Galoises qui moururent en cest etat et en cestes amouretes furent martirs d'amours*[263].

Hay todavía otros ejemplos que delatan el carácter primitivo del voto caballeresco. Así, por ejemplo, la poesía que describe los votos que Roberto de Artois indujo a hacer al rey Eduardo III de Inglaterra y a sus nobles, para emprender la guerra contra Francia: *Le voeu du héron.* Es ésta una narración de escaso valor histórico, pero el espíritu de bárbara rudeza que habla en ella es muy apropiado para hacer ver cuál es la esencia de los votos caballerescos.

El conde de Salisbury está sentado en el banquete a los pies de su dama. Cuando le llega el turno de hacer un voto, ruega a su amada que le ponga un dedo sobre el ojo derecho. «También dos», responde ella, y cierra el ojo derecho del caballero, oprimiéndolo con dos dedos. *Belle, est-il bien clos?,* pregunta aquél. *Oyl* (sí), *certainement.* «Pues bien —dice Salisbury—, hago voto a Dios Omnipotente y a su dulce Madre de no abrir este ojo, cualesquiera que sean las molestias y dolores que me cause, antes de haber encendido la llama de la guerra en el país enemigo, Francia, y haber combatido contra los manes del rey Felipe»:

Or aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.
—Adonc osta son doit la puchelle au cors gent,
Et li iex clos demeure, si que virent la gent[*264].

En Froissart puede comprobarse la realidad que reflejaba este motivo literario. Froissart cuenta que ha visto, en efecto, señores ingleses que se habían cubierto un ojo con un trapo, en cumplimiento del voto de mirar sólo con un ojo hasta haber llevado a cabo heroicidades en Francia[265].

Esta rudeza primitiva se expresa todavía con más fuerza —en el mismo *Voeu du héron*— en el voto de Jehan de Faukemont, que no quiere perdonar convento ni altar, mujer encinta ni niño, amigos ni parientes, por servir al rey Eduardo. Al final también la reina, Felipa de Hainaut, pide permiso asu esposo para hacer un voto.

Adonc, dist laroine, je sai bien, que piecha
Que sui grosse d'enfant, que mon corps senti l'a.
Encore n'a il gaires, qu'en mon corps se tourna.
Et je voue et prometh à Dieu, qui me créa…,
Que la li fruis de moi de mon corps n'istera.
Si m'en arès menée au païs par de-lá
Pour avanchier le veu que vo corps voué a;
Et s'il en voelh isir, quant besoins n'en sera,
D'un grant coutel d'achier li miens corps s'ochira,
Serat m'asme perdue et li fruis periral[*266].

Un silencio estremecido de espanto acoge aquel voto de maldición. El poeta sólo dice:

El quant li rols l'entent, moult forment l'en pensa,
Et dist: certainement nul plus nel vouera[*267],

El cabello y la barba, en todas partes depositarios de una potencia mágica, tienen una especial significación en los votos de la Edad Media. Benedicto XIII, el papa de Avignon, encerrado efectivamente en esta ciudad, jura no cortarse la barba, como señal de su dolor, antes de haber recuperado la libertad[*268]. Cuando el jefe Lumcy hace el mismo voto hasta no haber vengado al conde de Egmont, nos encontramos con el último retoño de una costumbre que había tenido en un lejano pasado una significación religiosa.

El sentido del voto es, por regla general, el de imponerse una privación, como estímulo para apresurar la ejecución del hecho prometido. La mayoría de las veces es una privación en los placeres de la mesa. El primer caballero

recibido por Felipe de Mézières en su *Chevalerie de la Passion* fue un polaco que no había comido ni bebido sentado hacía nueve años[269]. Bertrand du Guesclin hace fácilmente votos de éstos. Una vez recibe el reto de un guerrero inglés: Bertrand declara en nombre de la Santísima Trinidad no tomar sino tres sopas de vino hasta no haber combatido con el retador. Otra vez no puede comer carne ni desvestirse antes de haber tomado Montcontour. O incluso no puede comer nada antes de haber chocado con los ingleses[*270].

Un noble del siglo XIV no tenía conciencia, naturalmente, del sentido mágico que hay en el fondo de estos ayunos. Para nosotros este fondo se denuncia asimismo muy claramente en el frecuente empleo de cadenas como señales de voto. El 1 de enero de 1415 el duque Juan de Borbón, *desirant eschiver* (esquivar, evitar) *oisiveté, pensant y acquérir bonne renommée et la grâce de la trés-belle de qui nous sommes serviteurs,* hace el voto de llevar en la pierna izquierda, él y otros quince caballeros y escuderos, todos los domingos, durante dos años, una cadena de oro los caballeros y de plata los escuderos, como si fuesen prisioneros, si no encuentran antes a dieciséis caballeros que quieran combatir con él y su compañía en una lucha a pie y *á outrance*[271]. Jacques de Lalaing encuentra en Amberes, el año 1445, a un caballero siciliano, Juan de Bonifacio, que ha llegado allí como *chevalier aventureux* desde la corte aragonesa. Lleva en la pierna izquierda un hierro como el que llevan los esclavos, pendiente de una cadena de oro, *emprise* en señal de que quiere luchar[272]. En la novela de *Petit Jehan de Saintré* lleva el caballero Loiselench dos aros de oro, uno en el brazo y otro en la pierna, sujetos, cada uno, a una cadena también de oro, hasta que encuentre un caballero que le «libre» de su *empresa*[273]. Pues así es como se dice: *délivrer;* se pone la mano en el signo cuando se hace *pour chevalerie;* se le arranca cuando se hace por la vida. Ya La Curne de Sainte Palaye advierte que exactamente el mismo uso existía, según Tácito, entre los antiguos *chatte*[274]. También estaban emparentadas con las *empresas* de los caballeros de la última Edad Media las cadenas que llevaban los penitentes en sus peregrinaciones y aquellas que echaban sobre si mismos los piadosos ascetas.

Lo que nos permiten ver de todo esto los célebres votos solemnes del siglo XV, los *Voeux du Faisan* en las fiestas dadas por Felipe *el Bueno* en Lila el año 1454, como preparación de la cruzada, no es mucho más de una bella forma cortesana. No es que hubiese perdido nada de su fuerza la costumbre espontánea de hacer un voto, en un momento de necesidad apremiante o de intensa emoción. Esta costumbre tiene tan hondas ralees psicológicas, que no está ligada ni a la cultura, ni a la fe. Sin embargo, el voto caballeresco como forma cultural, como costumbre elevada a la dignidad de un ornato de la vida, vive su última fase en la pomposa prolijidad de la corte de Borgoña.

El tema de la acción es, innegablemente, muy antiguo. Se hacen los votos en el momento del banquete y se jura sobre un ave, que es puesta sobre la mesa y luego comida. También los normandos conocen esos votos que tratan de superarse unos a otros y son pronunciados en la embriaguez que sigue a un banquete. Una de las formas consiste en poner la mano en un jabalí, que es introducido vivo en la sala, antes de servirlo[275]. Incluso esta forma se ha conservado hasta la época borgoñona: el faisán de la célebre fiesta de Lila es un faisán vivo[276]. Los votos se hacen a Dios y a Nuestra Señora, a las damas y al ave. No parece aventurado suponer que la Divinidad no es en este caso quien recibe primitivamente los votos; de hecho hay muchos que sólo hacen voto a las damas y al ave[277]. En las privaciones que suelen imponerse hay poca variación. La mayoría se refieren al comer o al dormir. Este caballero no puede dormir el sábado en una cama, antes de haber vencido a un sarraceno, ni puede detenerse catorce días seguidos en una ciudad. Aquél no puede tomar los viernes alimento animal, antes de haber tocado el pendón del Gran Turco. Otro amontona un acto de ascetismo sobre otro: no puede llevar coraza, ni beber vino en sábado, ni dormir en cama, ni sentarse a la mesa, y tiene que llevar un traje de pelo. Descríbese también exactamente el modo y manera en que se llevará a cabo la heroicidad prometida[278].

¿Qué hay de serio detrás de todo esto? Cuando *messire* Philippe Pot hace el voto de llevar su brazo derecho libre de toda armadura en la expedición contra los turcos, manda el duque consignar bajo el voto —registrado por escrito—: *Ce n'est pas le plaisir de mon très redoubté*

seigneur, que messire Philippe Pot voise (viaje) *en sa compagnie ou saint voyage qu'il a voué, le bras désarmé; mais il est content qu'il voist avec lui armé bien et soufisamment ainsi qu'il appartient* (como es debido)[279]. Evidentemente no se contaba con un peligro serio. El voto del propio duque causa general emoción[280].

Algunos hacen votos cautamente sometidos a condiciones, las cuales son testimonio a la vez del propósito serio y del contentarse con las bellas apariencias[281]. A veces acércanse ya los votos a formulillas que son un pálido resto de ellos[282]. Cierto elemento irónico no falta ni siquiera en el terrible *Voeu du héron.* Roberto de Artois ofrece al rey —que no es presentado aquí como menos belicoso— la garza real, considerada como la más medrosa de las aves. Así que cuando Eduardo ha hecho su voto, todos se ríen. Jean de Beaumont, en cuya boca pone el *Voeu du héron* las palabras ya citadas[283], que descubren con fina ironía el carácter erótico de los votos hechos bebiendo y bajo las miradas de las damas, hace sobre la garza real, según otra narración, el cínico voto de servir a aquel señor de quien pueda esperar más riquezas y bienes, lo cual hace reír a los señores ingleses[284]. Cuál tiene que haber sido el tono de la mesa, a pesar de toda la solemnidad con que fueron hechos los *Voeux du faisan*, revélase en el hecho de que Jennet de Rebreviettes pudiese hacer el voto de casarse al regresar de Oriente si antes de la expedición no obtiene el favor de su dama, con la buena primera mujer o doncella que tenga veinte mil coronas… *se elle veult*[285]. Sin embargo, parte el mismo Rebreviettes como *povre escuier* a la aventura y lucha contra los moros en Ceuta y Granada.

Así ridiculiza la hastiada aristocracia su propio ideal. Después de haber adornado y pintado o revestido de una forma plástica, con todos los medios de la fantasía, del arte y de la riqueza, su sueño apasionado de una vida bella, se da cuenta de que la vida no es realmente tan bella y se echa a reír.

Capítulo 7

La significación política y militar del ideal caballeresco

¡VANA ilusión, aquella pompa caballeresca, aquella moda y todo aquel ceremonial! Juego tan bello como engañoso. La verdadera historia de la última Edad Media —dice el investigador que persigue en las actas y documentos oficiales la evolución del Estado y de la economía— tiene poco que ver con el falso Renacimiento caballeresco, viejo barniz medio descascarillado. Los hombres que hacían la historia no eran, ciertamente, soñadores, sino políticos y comerciantes muy fríos y calculadores, ya sean príncipes, nobles, prelados o burgueses.

Y lo eran, ciertamente. Pero la historia de la cultura debe interesarse tanto por los sueños de belleza y por la ilusión de una vida noble, como por las cifras de población y de tributación. Un historiador venidero que estudiase la sociedad actual, fijándose en el desarrollo de los Bancos y del comercio, en los conflictos políticos y militares, podría decir al final de sus estudios: he encontrado muy poca música; notoriamente ha tenido en esta época la música escasa significación para la cultura.

Así sucede, hasta cierto punto, a los que escriben la historia de la Edad Media a base de los documentos políticos y económicos. Por lo demás, pudiera ser que el ideal caballeresco —tan artificioso como era y tan

desgastado como estaba— haya ejercido siempre sobre la historia puramente política de la última Edad Media una influencia más poderosa de lo que nos figuramos generalmente.

El encanto de la forma noble de la vida es tan grande, que hasta los burgueses se someten a ella en cuanto pueden. Nos figuramos a los héroes flamencos, Jacobo y Felipe de Artevelde, como hombres auténticos del tercer estado, orgullosos de su burguesía y sencillez. Es todo lo contrario. Felipe de Artevelde vivía con un boato principesco; hacía tocar la música todos los días delante de su casa; a la mesa hacíase servir en vajilla de plata, como si fuese el conde de Flandes; vestía de escarlata y *menu vair* como un duque de Brabante o un conde de Hainaut, y se paseaba a caballo como un príncipe, precedido del banderín desplegado, en que campeaban sus armas, una marta y tres sombreros de plata[286]. ¿Quién más moderno para nosotros que aquel magnate del dinero en el siglo XV, Jacques Coeur, el excelente financiero de Carlos VII? Pues si hemos de dar fe a la biografía de Jacques de Lalaing, tenía el gran banquero vivo interés por la anticuada caballería andante del héroe de Hainaut[287].

Todas las formas superiores de la vida burguesa en la Edad Moderna descansan en la imitación de las formas nobles de la vida. Lo mismo que la costumbre de coger el pan con la servilleta y que la misma palabra *serviette* tienen su origen en la pompa cortesana de la Edad Media[288], son también los más burgueses regocijos en la víspera de una boda, retoños de los grandiosos *entremets* de Lila. Para comprender plenamente la significación histórico-cultural del ideal caballeresco, habría que seguirle la pista hasta el tiempo de Shakespeare y de Molière, e incluso hasta el *gentleman* moderno.

Aquí sólo se trata, sin embargo, de indagar la repercusión de esté ideal sobre la realidad de la última Edad Media misma. ¿Dejáronse dominar de hecho la política y la guerra por las ideas caballerescas? Sin duda, si no en sus excelencias, en sus yerros. Así como los trágicos descarríos de hoy se deben a la locura del nacionalismo y a la soberbia de la cultura, los de la Edad Media brotan de ideas caballerescas más de una vez. ¿No radica en un rasgo caballeresco el motivo de la creación del nuevo Estado de Borgoña, yerro máximo que Francia podía cometer? El rey Juan, cabeza perturbada por la caballería, regala el ducado en 1363 a su hijo menor, que había

resistido junto a él en Poitiers, mientras el mayor huía. Asimismo, la idea consciente que había de justificar ante los espíritus contemporáneos la ulterior política antifrancesa de Borgoña es la venganza por lo sucedido en Montereau, la defensa del honor caballeresco. Sé bien que todo esto puede explicarse por una política calculadora e incluso de amplias miras; mas ello no impide que los contemporáneos apreciasen el valor y la apariencia de los hechos del año 1363 como un caso de bravura caballeresca regiamente recompensada. El Estado de Borgoña es, en su rápido desarrollo, una obra maestra de talento político y de cálculo frío y consciente de sus fines. Pero lo que podría llamarse la idea de Borgoña, vístese siempre con las formas del ideal caballeresco. Los sobrenombres de los duques, *Sans peur, le Hardi;* el *Qui qu'en hongne*, reemplazado en Felipe por *le Bon*, son todos deliberadas invenciones de la literatura cortesana, para presentar a los príncipes a la luz del ideal caballeresco[289].

Había, además, una gran aspiración política indisolublemente ligada al ideal caballeresco: la cruzada, Jerusalén. Jerusalén representaba, en efecto, la más alta idea política que los príncipes de Europa, en aquel tiempo, tuvieron siempre delante de sus ojos y que los impulsó a obrat así antes como después. Para la cristiandad de los siglos XIV y XV existía una cuestión de Oriente de la mayor urgencia: la defensa contra los turcos, que ya habían tomado Andrinópolis (1378) y aniquilado el reino de los servios (1389). En los Balcanes estaba el peligro. La primera y más necesaria política de Europa no pudo, sin embargo, deshacerse aún de la idea de la cruzada. Sólo acertaba a ver el problema turco como una sección de la grande y sagrada empresa en que habían fracasado sus antecesores: la liberación de Jerusalén.

Ahora bien, en este pensamiento radicaba en primer término el ideal caballeresco. Podía y debía ejercer sobre él, en efecto, una influencia singularmente viva. El contenido religioso del ideal caballeresco encontraba en él su más elevado aliciente; la liberación de Jerusalén no podía ser otra cosa que una santa y noble empresa de caballería. Justamente por haberse hecho sentir en tan grande medida el ideal religioso-caballeresco en la apreciación de la política oriental, puede explicarse hasta cierto grado el escaso éxito de la lucha contra los turcos. Las expediciones, que exigían ante todo un cálculo exacto y una preparación paciente, eran proyectadas y

llevadas a cabo en un estado de sobreexcitación, que no podía conducir a ponderar tranquilamente lo asequible, sino a confeccionar un plan novelesco, que, o había de resultar infecundo, o podía tornarse fatal. La catástrofe de Nicópolis en 1396 había demostrado lo peligroso que era organizar una expedición contra un enemigo muy belicoso, en el viejo estilo de las expediciones caballerescas a Prusia o a Lituania, donde sólo se trataba de dar muerte a un par de pobres paganos. ¿Quiénes eran los que trazaban los planes de las cruzadas? Soñadores como Philippe de Mézières, que consagró su vida a ellos, y fantaseadores políticos, de los cuales era uno Felipe *el Bueno*, a pesar de todos sus astutos cálculos.

Todos los reyes consideraban la liberación de Jerusalén como un deber de su vida. En 1422 yace moribundo Enrique V de Inglaterra. El joven conquistador de Ruán y de París es arrebatado en mitad de su obra, que había sumido a Francia en la ruina. Los médicos le dicen que apenas le quedan dos horas de vida. Hacen su aparición el confesor y otros sacerdotes. Se leen en voz alta los siete Salmos Penitenciales. Cuando resuenan las palabras *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut ædificentur muri Jerusalem*[290], el rey manda hacer alto y dice que su designio había sido, después de restablecer la paz en Francia conquistar Jerusalén, *se ce eust été le plaisir de Dieu son crèateur de le laisser vivre son aage*. Y una vez dicho esto hace acabar la lectura de los Salmos y muere al poco rato[291].

La cruzada habíase convertido hacía largo tiempo en un pretexto para cobrar impuestos especiales, Felipe *el Bueno* hizo amplio uso de esta oportunidad. No obstante, su plan no parece haber sido sólo una hipocresía dictada por la codicia[292]. Se tiene más bien la impresión de una mezcla de seria aspiración y de ambición de asegurarse con este plan altamente provechoso, y al mismo tiempo altamente caballeresco, una gloria mayor, como salvador de la cristiandad, que la de los reyes de Francia y de Inglaterra, superiores a él en rango. *Le voyage de Turquie* era un triunfo que no se jugaba. Chastellain se esfuerza por hacer resaltar ante todo que el duque pensaba seriamente en él… Pero había graves dificultades: la ocasión no estaba madura todavía; las gentes influyentes meneaban la cabeza cuando oían que el príncipe quería emprender a su edad una expedición tan

peligrosa, pues peligrarían tanto los dominios como la dinastía. A la vez que el Papa enviaba la bandera de la Cruz que Felipe recibía lleno de veneración en La Haya y desplegaba en solemnes procesiones; a la vez que se recogían en la fiesta de Lila, y después de ella, los votos referentes a la expedición; a la vez que Joffroy de Toisy estudiaba en los puertos de Siria y Jean Chevrot, obispo de Tournay, dirigía las colectas y Guillaume Fillastre ya tenía preparada su armadura y todos sus demás pertrechos y hasta se habían adquirido barcos para la expedición, reinaba un vago presentimiento de que no se la llevaría a cabo[293]. El propio voto del duque resultaba también bastante condicional: partiría cuando los dominios que Dios le había confiado para regirlos estuviesen en paz y seguridad[294].

Las expediciones militares ampliamente preparadas y ruidosamente anunciadas, de las cuales nada o muy poco se sabe, parecen haber sido buscadas en este tiempo como reclamo político, prescindiendo del ideal de la cruzada. Así, por ejemplo, la cruzada inglesa contra Flandes (1383); la expedición de Felipe *el Atrevido* contra Inglaterra (1387), para la cual anclaba en el puerto de Sluis la magnífica flota, presta a hacerse a la mar; la expedición de Carlos VI contra Italia (1391).

Una forma muy singular de ficción caballeresca con el fin de reclamo político, era el duelo entre príncipes, siempre anunciado y nunca realizado. He expuesto en otro lugar cómo las disensiones entre los Estados eran consideradas todavía en el siglo XV como una lucha de partidos, como una *querelle* personal[295]. La causa, a que se sirve, es llamada *la querelle des Bourguignons*. ¿Qué más natural sino que los príncipes la diriman por sí mismos, como se preconiza aún hoy en la política de café? De hecho estaba siempre a la orden del día esta solución, que respondía tanto a un sentido jurídico primitivo como a la fantasía caballeresca. Cuando se leen los extensos preparativos para los duelos entre príncipes; dúdase si todo ello ha sido sólo un bello juego de consciente hipocresía —una vez más la nostalgia de una vida bella— o si los principescos campeones han esperado realmente la lucha. Lo fijo es que los historiadores de aquel tiempo toman la cosa tan en serio como los mismos belicosos príncipes. En 1383 encarga Ricardo II a su tío Juan de Lancaster de concertar un tratado de paz con el rey de Francia y de proponer como medio adecuado un duelo entre ambos

reyes, o entre Ricardo y sus tres tíos, y Carlos y los suyos[296]. Monstrelet dedica gran espacio, al comienzo de su crónica, al reto hecho al rey Enrique IV de Inglaterra por Luis de Orleáns[297]. En el fogoso y deslumbrante espíritu de aquel Orleáns, en el cual había lugar para la devoción ardiente, el gusto artístico y los ideales imaginarios de la lucha caballeresca y del amor cortesano, junto con la *débauche*, el cinismo y las artes mágicas, bien puede haber sido semejante lucha un proyecto apasionante. Y lo mismo cabe decir del espíritu pomposo de Felipe *el Bueno*. Él es, una vez más, quien desarrolla el tema del modo más impresionante, con todos los medios de su riqueza y de su amor por la magnificencia. Hunfredo de Glocester fue el retado por él en noble forma (1425). En el reto se indica claramente el motivo: *pour éviter effusion de sang chrestien et la destruction du peuple, dont en mon cuer ay compacion… que par mon corps sans plus ceste querelle soit menée à fin, sans y aler avant par voies de guerres, dont il convendroit mains gentilz hommes et aultres, tant de vostre ost comme du mien, finer leurs jours piteusement*[*298]. Dispúsose todo lo necesario para la lucha: se confeccionaron la costosa armadura y los magníficos vestidos que debía llevar el duque; se fabricaron tiendas, estandartes y banderas y cotas de armas para los heraldos y *poursuivants*, sembrado todo de armas de los dominios ducales, el eslabón y la cruz de Juan Andrés. Felipe estaba en *training: tant en abstinence de sa bouche comme en prenant painne pour luy mettre en alainne*[*299]. Ejercitábase diariamente en su parque de Hesdin, bajo la dirección de expertos maestros de armas[300]. Las cuentas dan noticia de los gastos hechos para todo esto, y todavía en 1460 podía verse en Lila la costosa tienda que fue confeccionada para aquella ocasión[301]. Pero del duelo no se sabe nada.

Esto no impidió que más tarde, en la contienda sostenida por Luxemburgo con el duque de Sajonia, desafiase de nuevo a éste a singular combate, ni que en la fiesta de Lila, cuando tenía casi sesenta años, dijese en su voto que con gusto estaba dispuesto a combatir *corps à corps* con el Gran Turco, si a éste le placía[302]. Encuéntrase una resonancia de esta encarnizada belicosidad de Felipe *el Bueno* en una pequeña narración de Bandello, según la cual costó gran trabajo hacerle desistir de un duelo con uno de sus nobles por una cuestión de honor[*303].

Esta forma se mantiene aún en la Italia del alto Renacimiento. Francisco Gonzaga reta a César Borgia a singular combate, queriendo librar con la espada y la daga a Italia del temido y odiado enemigo. La intervención del rey de Francia, Luis XII, evita el duelo y el caso concluye con una reconciliación conmovedora[304]. Incluso Carlos V ha hecho repetidas veces y en toda forma la propuesta de dirimir la contienda con Francisco I por medio de una lucha personal: primero, cuando Francisco, vuelto de su cautiverio como prisionero de guerra, rompió su palabra en opinión del emperador; y otra vez en 1536[305]. El conde palatino Carlos Luis retó en 1674, no ciertamente al mismo rey de Francia, sino a Turena, pero su acto se incorpora dignamente a la serie[306].

Un verdadero duelo que se acerca bastante al duelo entre príncipes tuvo lugar en Bourg en Bresse el año 1397. Allí cayó por mano del caballero Gérard d'Estavayer el famoso caballero y poeta Othe de Grandson, un gran señor, acusado de complicidad en el asesinato del «Conde Rojo», Amadeo VII de Saboya. Estavayer combatió como campeón de las ciudades del cantón de Vaud. El caso produjo una inaudita impresión[307].

Tanto el duelo judicial como el espontáneo vivían con especial vigor en las costumbres y en el modo de pensar justamente de los países borgoñones y del belicoso Norte de Francia. Altos y bajos le rendían homenaje, considerándolo como el verdadero modo de resolver las cuestiones. Semejantes conceptos tenían en sí y por sí poco que ver con el ideal caballeresco; eran mucho más antiguos. La cultura caballeresca prestó al duelo cierta forma social y un general acatamiento. Pero también se hace honor al duelo fuera del círculo de la nobleza. Cuando la contienda no tiene lugar entre gentes nobles, se la ve en seguida en toda la rudeza de la época, y los caballeros mismos gozan doblemente del espectáculo cuando su código del honor no se roza para nada con él.

Extremadamente notable y hasta asombroso es en este respecto el interés que mostraron los nobles y los historiadores por un duelo judicial entre dos ciudadanos de Valenciennes, que tuvo lugar el año 1455[308]. Una cosa semejante era algo muy raro que no había sucedido hacía un siglo. Los de Valenciennes querían a toda costa que tuviese lugar, pues se trataba para ellos de mantener un antiguo privilegio; pero el conde de Charolais, que

administraba los dominios por ausencia de Felipe (que estaba en Alemania), no quería consentirlo y aplazaba la realización de un mes para otro, mientras las dos partes, Jacotin Plouvier y Mahuot, eran sostenidos como costosos gallos ingleses. Mas tan pronto como estuvo de regreso el viejo duque, de su viaje a la corte del emperador, quedó decidido que debía celebrarse el duelo. Felipe quiso asistir en persona a él; sólo por esto eligió, en su viaje de Brujas a Lovaina, el camino de Valenciennes. Ahora bien, mientras que los espíritus prendados de la caballería, como Chastellain y La Marche, no logran dar una sola vez una impresión de realidad en sus descripciones del solemne *Pas d'armes* de caballeros y nobles, con todo su despliegue de fantasía, dan aquí una imagen de la realidad, vista con los ojos más penetrantes. Aquí aparece en escena, por debajo de la magnífica hopalanda de oro y dibujo granate, el rudo flamenco que era Chastellain. Ni un solo detalle de la *moult belle serimonie* se le escapa; describe exactamente las vallas y los bancos en círculo, todo alrededor.

Las pobres víctimas tienen ambas a su lado a sus maestros de armas. Jacotin, como demandante, aparece primero, descubierta la cabeza, con el pelo cortado muy corto, y muy pálido. Está cosido dentro de un traje de cordobán de una pieza, sin nada debajo. Después de algunas piadosas genuflexiones y de saludar al duque, que se sienta detrás de un enrejado, aguardan los contendientes que terminen los preparativos, sentados frente a frente en dos sillas revestidas de negro. Los señores que hay a la redonda hacen en voz baja sus observaciones sobre las perspectivas del combate. Nada se les escapa; Mahuot se puso blanco como la nieve al besar el Evangelio. Entran dos criados y frotan con tocino a los campeones desde el cuello hasta los tobillos. El cuero de Jacotin absorbe en seguida la grasa, lo que no sucede a Mahuot: ¿para quién será favorable este signo? Ambos se frotan las manos con ceniza y toman azúcar en la boca. Entonces se les traen las mazas y los escudos, sobre los cuales están pintadas figuras de santos, que besan. Sostienen los escudos con la punta hacia arriba y llevan en la mano *une bannerolle dà devocion*, una cinta con una jaculatoria.

Mahuot, pequeño de estatura, empieza la lucha sacando arena con la punta de su escudo, para arrojarla a los ojos de Jacotin. Sigue una furiosa lucha a mazazos, que termina con la caída de Mahuot. El otro ee arroja en el

acto sobre él y le mete Ja arena por la boca y por los ojos, pero Mahuot consigue coger entre sus dientes un dedo de su enemigo. Para librarse, éste le aprieta con el pulgar en la órbita, y, a pesar de sus voces de gracia, le retuerce el brazo hacia atrás y salta sobre su espina dorsal, para rompérsela. Moribundo grita Mahuot en vano, pidiendo confesión y exclamando: *O monseigneur de Bourgogne, je vous ay si bien servi en vostre guerre de Gand! O monseigneur, pour Dieu, je vous prie mercy, sauvez-moy la vie!*… Aquí se interrumpe el relato de Chastellain; faltan algunas hojas. Mas por otros sabemos que el medio muerto Mahuot fue colgado por el verdugo.

¿Ha cerrado Chastellain la descripción, después de haber narrado tan vivazmente estas repugnantes crueldades con una noble consideración caballeresca? La Marche lo ha hecho así: refiere la vergüenza que se apoderó después de la nobleza, por haber presenciado también una cosa semejante. Y por eso, dice el incorregible poeta de la corte, hizo Dios seguir un duelo caballeresco, que transcurrió inofensivamente.

Donde resalta más claramente el conflicto entre el espíritu caballeresco y la realidad es en los casos en que el ideal caballeresco trata de hacerse valer en plena verdadera guerra. Este ideal puede haber dado forma y fuerza al espíritu bélico, pero lo cierto es que sobre el arte de la guerra ejercía por lo regular un efecto más pernicioso que favorable, puqs sacrificaba las exigencias de la estrategia a las de la belleza de la vida. Los mejores generales, y hasta los reyes mismos, expónense repetidamente a los peligros de una romántica aventura guerrera. Eduardo III arriesga su vida en un temerario ataque a una nave española[309]. Los caballeros de la Orden de la Estrella, del rey Juan, han de jurar no huir nunca en la batalla más que cuatro «Orientes»; de otra manera deben morir o entregarse —singular regla de juego que, según Froissart, costó en seguida la vida a noventa caballeros[310]. Cuando en 1415, antes de la batalla de Azincourt, marcha Enrique V de Inglaterra al encuentro de los franceses, por equivocación pasa de largo una tarde por el pueblo que sus aposentados le habían señalado para pernoctar. El rey, *comme celuy qui gardoit le plus les cerimonies d'honneur très loable*, acababa de ordenar que los caballeros enviados de exploración se quiten la armadura, a fin de que al regresar no estuviesen expuestos a la vergüenza de retroceder yendo en traje de guerra. Al ver,

pues, que él mismo había ido en esa forma demasiado lejos y no podía retroceder dignamente, hizo noche en el mismo lugar adonde había llegado y mandó a la vanguardia que avanzase también hasta él[311].

Durante el consejo celebrado con motivo de la gran invasión francesa en Flandes, el año 1382, opónese continuamente el espíritu caballeresco a las exigencias de la estrategia. *Se nous querons* (buscamos) *autres chemins que le droit, … nous ne monsterons* (mostraremos) *pas que nous soions droites gens d'armes*[312], es lo que se aduce contra los consejos de atacar por rodeos inesperados, que dan un Clisson y un Coucy. Lo mismo sucede con motivo de un desembarco de los franceses en la costa inglesa cerca de Dartmouth, el año 1404. Guillaume du Châtel, el primero de los jefes, quiere caer por el flanco sobre los ingleses, que se han protegido haciendo una trinchera en la arena. Pero el *sire* de Jaille dice que los defensores son un tropel de villanos y que sería una vergüenza no atacar de frente a semejantes adversarios; y estimula a los demás a no tener miedo. Estas palabras hieren a Du Chátel en lo vivo: «Lejos está del corazón de un bretón el tener miedo; así es que llamaré a la fortuna insegura a la liza, aunque preveo antes la muerte que el triunfo». Y haciendo, además, el voto de no pedir gracia, ataca y cae él mismo, mientras sus tropas son completamente derrotadas[313]. En la expedición contra Flandes es siempre un gran conflicto pasar a la vanguardia; opónese encarecidamente a ello un caballero que está encargado del mando de la retaguardia[314].

La aplicación más genuina del ideal caballeresco a la guerra consistía en las aristías (heroicidades) estipuladas entre dos campeones o entre grupos de igual número. El caso más conocido es el famoso combate de los treinta, sostenido el año 1351 cerca de Ploërmel, en Bretaña, entre treinta franceses mandados por Beaumanoir y un grupo de ingleses, alemanes y bretones. Froissart lo encuentra extraordinariamente bello; pero, sin embargo, observa al final: *Li aucun le tenoient à proéce, et li aucun à outrage et grant outrecuidance*[*315]. Un duelo del año 1386 entre Guy de la Tremoille y el gentilhombre inglés Pierre de Courtenay, que debía servir para probar la superioridad de los ingleses o de los franceses, fue prohibido por los regentes franceses de Borgoña y de Berry, e impedido ya en los últimos momentos[316]. Esta forma inútil de atestiguar la valentía es reprobada

también por *Le Jouvencel*, en el cual —como hemos hecho resaltar— deja ya plaza el caballero al moderno capitán. Cuando el duque de Bedford ofrece una lucha de doce contra doce, el autor del *Jouvencel* hace responder al jefe francés: «Hay un proverbio universal que dice que no se debe hacer nada a instigación del enemigo. Nosotros estamos aquí para arrojaros de vuestra posición, y esto nos da ya bastante trabajo». Y es rechazado el reto. En otro pasaje prohíbe el *Jouvencel* uno de estos desafíos a uno de sus oficiales, con la declaración de que no daría nunca su consentimiento para una cosa semejante — declaración que repite al final. Éstas son cosas prohibidas. Quien pide un duelo semejante quiere quitarle a otro algo, su honor, por atribuirse a sí mismo una gloria vana y de escaso valor, mientras por otra parte descuida el servicio de su rey y de la cosa pública[317].

Todo esto suena como una voz de los nuevos tiempos. No obstante, Ja costumbre de los desafíos entre ambos frentes subsistió, pasada la Edad Media. Se conocen la *Sfida di Barletta*, la lucha entre Bayardo y Sotomayor el año 1501; la lucha entre Breauté y Lekkerbeetje en el erial de Vught, el año 1600, durante la guerra por la libertad de los Países Bajos, y la lucha de Luis de la Kethulle contra un gran caballero albanés, delante de Deventer, el año 1591.

El interés estratégico y la táctica son casi siempre incompatibles con las ideas caballerescas. La idea de que ni siquiera una batalla campal es otra cosa que una lucha por el derecho, sometida a condiciones honradamente estipuladas, tiende a prevalecer una y otra vez; mas raramente encuentra oído frente a las evidentes exigencias de la guerra. Enrique de Trastamara quiere a toda costa batirse con el enemigo en campo abierto. Para ello renuncia generosamente a la favorable posición que ocupa, y pierde la batalla de Nájera (o Navarrete). Un ejército inglés propone en el año 1333 a los escoceses que desciendan de su posición favorable a la llanura, para poder combatir unos con otros. El rey de Francia, no encontrando paso para librar Calais, propone cortésmente a los ingleses que señalen donde quieran un campo de batalla. Guillermo de Hainaut va todavía más lejos: hace al rey de Francia la proposición de concertar un armisticio de tres días, para construir durante este tiempo un puente, mediante el cual puedan los ejércitos ponerse a mutuo alcance y sostener una batalla[318]. En todos estos

casos fue rechazado el ofrecimiento caballeresco, obteniendo la primacía el interés estratégico, como incluso hace Felipe *el Bueno*, que ha de sostener una difícil lucha con su caballeresco honor un día que rechaza por tres veces la batalla que tres veces le es ofrecida[319].

Si el ideal caballeresco tenía que ceder de este modo ante los intereses reales y efectivos, no por ello faltaban ocasiones bastantes de revestir de belleza la guerra. Toda una borrachera de orgullo puede manifestarse en la manera multicolor y jactanciosa de equiparse para la guerra. En la noche anterior a la batalla de Azincourt, ambos ejércitos, que se encuentran frente a frente en la obscuridad, fortalecen tu espíritu con música de trompetas y clarines, y todos se lamentaban profundamente de que los franceses no tuviesen bastante *pour eulx resjouyr* y se sintiesen por ello menos animosos[320].

Hacia fines del siglo XV aparecen los lansquenetes[321], con grandes tambores al modo oriental. El tambor representa justamente el tránsito del período caballeresco al período militar moderno, con su son nada musical, pero fuertemente hipnótico. Es un elemento en la mecanización de la guerra. Por el 1400 está todavía en pleno florecimiento la sugestión de belleza y de juego, que ejerce la emulación personal en el honor y en la gloria. Con las ensenas que se llevan en el yelmo y con los escudos de armas, con las banderas y con la variedad de las armas defensivas y ofensivas, adquiere la guerra un carácter individual y se apropia un elemento deportivo. Durante todo el día óyense las llamadas de los distintos señores, como rivalizando en una manifestación de orgullo[322]. Antes y después del choque imprimen su sello al juego los espaldarazos y los ascensos: los caballeros son ascendidos a *bannerets*, cortando la punta de su banderín[323]. El célebre campamento de Carlos *el Temerario* delante de Neuss está erigido con toda la solemne pompa de una corte. Algunos señores se han hecho levantar —*par plaisance*— una tienda en forma de castillo, con galerías y jardines alrededor[324].

Cuando se consignaban las acciones de guerra, habían de insertarse en el marco de las ideas caballerescas. Queríase hacer por razones técnicas una distinción entre lo que era una batalla y lo que era un encuentro, pues todo choque debía tener su puesto y su nombre fijos en los anales de la fama. Así

dice Monstrelet: *Si fut de ce jour en avant ceste besongne appellée la rencontre de Mons en Vimeu. Et ne fu declairée à estre bataille, pour ce que les parties recontrèrent l'un l'autre aventureusement, et qu'il n'y avoit comme nulles banniéres desploiées*[*325]. Enrique V de Inglaterra bautiza solemnemente su gran triunfo con el nombre de batalla de Azincourt, *pour tant que toutes batailles doivent porter le nom de la prochaine forteresse où elles son faictes*[326]. El pernoctar sobre el campo de batalla pasaba por ser la señal indiscutible del triunfo[327].

La valentía personal del príncipe en el campo de batalla era a veces un poco espectacular. Froissart describe una lucha que tuvo lugar en Calais entre Eduardo III y un hidalgo francés con términos que hacen sospechar que se trató de todo menos de una cosa seria: *Là se combati li rois à monsigneur Ustasse moult longuement et messires Ustasse à lui, et tant que il les faisoit moult plaisant veoir*[*328]. Por último ríndese el francés y el caso concluye con una cena que da el rey en honor de su prisionero. En el encuentro de Saint Richier, Felipe de Borgoña hace llevar a otro su magnífica armadura; la razón es el peligro, aunque diga que lo hace así para probarse mejor a sí mismo como un guerrero cualquiera[329]. Cuando los jóvenes duques de Berry y de Bretaña siguen a Carlos *el Temerario* en su *guerre du bien public*, llevan, según le refirieron a Commines, falsas corazas de satén con clavillos dorados[330].

La mentira brota por todas las aberturas del traje de gala de los caballeros. La realidad da un continuo mentís al ideal. Por eso se refugia éste más y más en la esfera de las letras, las fiestas y los juegos. Sólo allí podía mantenerse la ilusión de la bella vida caballeresca. Allí se está entre los miembros de la casta para la cual única y exclusivamente tienen validez todos estos sentimientos.

Es asombroso cómo fracasa la caballerosidad en el acto mismo en que tiene que hacerse valer frente a los no valorados como iguales. Tratándose de las clases inferiores, falta toda necesidad de elevación caballeresca. El noble Chastellain no tiene la menor comprensión para el obstinado honor burgués del rico cervecero, que no quiere dar a su hija al soldado del duque y pone en peligro su vida y sus bienes por resistir a éste[331]. Froissart narra sin una sola muestra de respeto cómo Carlos VI quiso ver el cadáver de

Felipe de Artevelde: *Quand on l'eust regardé une espasse on le osta* (quitó) *de là et fu pendus à un arbre. Velà le darraine* (último) *fin de che* (aquél) *Philippe d'Artevelle*[332]. El rey mismo no se avergüenza de dar un puntapié al cadáver, *en le traitant de vilain*[333]. Las abominables crueldades de los nobles con los ciudadanos de Gante en la guerra de 1382, cuando devuelven a la ciudad cuarenta marineros después de haberlos mutilado y haberles sacado los ojos, no aminoran un momento la pasión de Froissart por la caballería[334]. Chastellain, que saborea con fruición las heroicidades de Jacques de Lalaing y de sus iguales, menciona sin ninguna simpatía el denuedo de un desconocido mozo de molino gantés que osó atacar solo a Lalaing[335]. La Marche dice con cierta ingenuidad de las heroicidades llevadas a cabo por un gantés del pueblo, que hubiesen sido de importancia si se hubiese tratado de un *homme de bien*[336].

Pero prescindiendo de esto, la realidad obliga de todos los modos posibles a los espíritus a negar el ideal caballeresco. La estrategia había acabado hacía largo tiempo con los combates en forma de torneo. La guerra de los siglos XIV y XV trabajaba con emboscadas y sorpresas; era una guerra de incursiones y asaltos de bandidos. Los ingleses habían introducido la costumbre de que los caballeros desmontasen antes de la batalla y los franceses la imitaron[337]. Eustache Deschamps dice burlonamente que sirve para impedir la huida[338]. La lucha por mar es pavorosa —dice Froissart— pues allí no se puede escapar ni huir[339]. La insuficiencia del ideal caballeresco como principio militar se presenta con extraordinaria ingenuidad en el *Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*, un tratado del año 1455, aproximadamente, en el cual se discute en forma de diálogo sobre la primacía de Francia o de Inglaterra. El heraldo inglés pregunta al francés por qué su rey no sostiene una gran flota, como el de Inglaterra. El heraldo francés responde que no la necesita, y, además, que la nobleza francesa estima la guerra terrestre más que la guerra por mar, por varias razones: *car il y a danger et perdición de vie, et Dieu scet quelle pitié quant il fait une tourmente, et si* (además) *est la maladie de la mer forte* (difícil) *à endurer à plusieurs gens. Item, et la dure vie dont il fault vivre, qui n'est pas bien consonante à noblesse*[340]. Aunque en medida todavía escasa, anúnciase ya la artillería con las modificaciones que ha de imponer

en lo futuro a la guerra. Hay una ironía del destino casi simbólica en el hecho de que la flor y nata de los caballeros andantes, *à la mode de Bourgogne*, Jacques de Lalaing, perdiese la vida por un tiro de cañón[341].

La noble carrera militar tenía su aspecto financiero, que era confesado con frecuencia muy sinceramente. Cada hoja de la historia de las guerras en la última Edad Media nos da a entender lo mucho que importaban los prisioneros de consideración, por el interés del rescate. Froissart no deja de indicar cuántas ganancias saca el autor de una sorpresa coronada por el éxito[342]. Pero además de las ventajas directas de la guerra representan también un gran papel en la vida de los caballeros las pensiones y las rentas y los cargos de gobernador. El ascenso es reconocido abiertamente como un objetivo. *Je suis uns povres homs qui desire mon avancement*, dice Eustache de Ribeumont. Froissart relata sus innúmeros *faits divers* de la *guerra* caballeresca, entre otras cosas, como ejemplo para aquellos valientes *qui se désirent* (deseen) *à avanchier par armes*[343].

En Deschamps hay una balada en que los caballeros, escuderos y sargentos de la corte de Borgoña aparecen ansiosos de que llegue el día de la paga. La balada tiene este estribillo:

> *Et quant venra* (vendrá) *le tresorier?*[344]

Chastellain encuentra la cosa más natural y justa del mundo que quien aspira a la gloria terrena sea avaro y calculador, *fort veillant et entendant à grand somme de deniers, soit en pensions, soit en rentes, soit en gouvernemens ou en pratiques*[345]. Y, en efecto, ni siquiera el noble Boucicaut, que pasaba por un espejo de caballeros, parece haber estado libre de cierta codicia[346]. Commines valora a cierto noble como *un gentilhomme de vingt escuz*[347].

Por entre la sonora exaltación de la guerra caballeresca resuena aquí y allá la repulsa consciente del ideal caballeresco: unas veces de un modo directo, otras veces de un modo irónico. Los mismos nobles reconocían a veces la miseria pomposamente disfrazada y la falsedad de semejante vida de guerra y de torneos[348]. No es asombroso que se hayan encontrado los

dos espíritus sarcásticos, que no tenían para la caballería nada más que burla y menosprecio: Luis XI y Philippe de Commines. La descripción que hace Commines de la batalla de Montléry es, en su realismo, perfectamente moderna. No hay en ella bellas heroicidades, ni un curso tan dramático como imaginario, sino tan sólo el relato de un continuo ir y venir, con sus vacilaciones y temores, referido todo con un ligero sarcasmo. Parece causarle alegría a Commines el poder hablar de una huida vergonzosa o del valor que crece tan pronto como ha pasado el peligro. Raramente usa la palabra *honneur,* y trata a éste aproximadamente como si fuese un mal necesario. *Mon advis est que s'il eust voulu s'en aller ceste nuyt, il eust bien faict… Mais sans doubte, tà où il avoit de l'honneur, il n'eust point voulu estre reprins de couardise* (acusado de cobardía). Incluso cuando habla de encuentros sangrientos se buscaría vanamente la terminología caballeresca: no conoce la palabra bravura o la palabra caballerosidad[349].

¿Habrá heredado Commines ese espíritu de seca sobriedad de su madre Margarita de Arnemuiden, que era seelandesa? Es en un todo lo mismo que si en Holanda hubiese muerto prematuramente el espíritu caballeresco, a pesar de Guillermo IV de Hainaut, aquel noble aventurero, mientras que justamente el Hainaut, con el cual estaba unida aquélla, ha sido siempre el país genuino de la nobleza caballeresca. En el *combat des trente* fue el mejor, del lado inglés, cierto Crokart, anteriormente al servicio de los señores de Arkel. Este Crokart había reunido con la guerra una gran fortuna: cerca de 60.000 coronas y una cuadra con treinta caballos. Además había adquirido fama de gran bravura, de suerte que el rey de Francia le prometió armarle caballero y la mano de una dama distinguida, si quería hacerse francés. Él volvió, sin embargo, con su gloria y con sus riquezas a Holanda y empezó a hacer en ella gran ostentación. Pero los señores holandeses sabían exactamente quién era y no hicieron caso de él, por lo cual regresó de nuevo al país en que se sabía apreciar mejor la gloria caballeresca[350].

Cuando Jean de Nevers se prepara a emprender el viaje a Turquía, en que va a encontrarse con una Nicópolis, el duque Alberto de Baviera, conde de Holanda, Zelanda y Hainaut, dice, según Froissart, a su hijo Guillermo: *Guillemme, puisque tus as la voulenté de voyaguer et aler en Honguerie et*

en Turquie et quérir les armes sur gens et pays qui oncques riens ne nous fourfirent, ne nul article de raison tu n'y as d'y aler fors que pour la vayne gloire de ce monde, laisse Jean de Bourgoigne et nos cousins de France faire leurs emprises, et fay la tienne a part toy, et t'en va en Frise et conquiers nostre héritage[*351].

De todos los dominios del duque de Borgoña fue la nobleza de Holanda, con mucho, la peor representada en los votos hechos para la cruzada en la fiesta de Lila. Cuando después de la fiesta se recogieron aún por escrito más votos en los diversos dominios, todavía salieron del Artois 27, de Flandes 54 y del Hainaut 27, pero de Holanda sólo salieron cuatro y aun éstos formulados de un modo muy condicional y circunspecto[*352].

La caballería no habría sido el ideal de vida de varios siglos, si no hubiesen existido en ella altos valores para la evolución de la sociedad, si no hubiese sido necesaria social, ética y estéticamente. Justamente en la bella exageración se ha puesto una vez la fuerza de este ideal. Es como si el espíritu medieval, en su sangriento apasionamiento, sólo pudiese ser encarrilado colocando muy alto el ideal; y así lo hizo la Iglesia, y así lo hizo el espíritu caballeresco. *Without this violence of direction, which men and women have, without a spice of bigot and fanatic, no excitement, no efficiency. We aim above the mark to hit the mark. Every act hath some falsehood of exaggeration in it*[353].

Sin embargo, cuanto más poseído está un ideal de cultura por la aspiración a las más altas virtudes, tanto mayor es la discrepancia entre la forma de la vida y la realidad. El ideal caballeresco, con su contenido todavía medio religioso, sólo podía ser profesado por una época capaz de cerrar los ojos a la fuerza de las realidades, por una época susceptible de las mayores ilusiones. La cultura moderna, que entonces empezaba a desplegarse, obliga pronto a la antigua forma de la vida a renunciar a las aspiraciones demasiado altas. El caballero pasa a ser el *gentil homme* francés del siglo XVII, que todavía conserva cierto número de conceptos dictados por el espíritu de clase y por el honor, pero que ya no se hace pasar por un campeón de la fe, por un defensor de los débiles y oprimidos. En lugar del tipo del gentilhombre francés aparece luego —más moderado y refinado— el *gentleman*, que procede, por consiguiente, del antiguo

caballero. En las sucesivas transformaciones del ideal ha caído siempre la cáscara, que significaba simplemente la mentira.

Capítulo 8

La estilización del amor

DESDE que los trovadores provenzales del siglo XII entonaron la melodía del deseo insatisfecho, fueron cantando los violines de la canción de amor cada vez más alto, hasta que sólo un Dante pudo tocar con pureza el instrumento.

Uno de los cambios de rumbo más importantes, llevados a cabo por el espíritu medieval, es el que se verificó cuando este espíritu desarrolló, por primera vez, un ideal de amor con un tono fundamental negativo. También la Antigüedad había cantado, ciertamente, los anhelos y los dolores del amor; pero en el languidecer de amor, ¿no se veía entonces propia y exclusivamente una demora e incentivo de la segura satisfacción? Y en las historias de amor de la Antigüedad, trágicamente terminadas, no da el tono las más de las veces la inasequibilidad del objeto amado, sino la cruel separación de los amantes ya unidos por la muerte, como en las historias de Céfalo y Procris y de Píramo y Tisbe. El sentimiento de dolor no radica en la insatisfacción erótica, sino en el trágico destino. Sólo el amor cortés de los trovadores ha convertido en lo principal la insatisfacción misma. Creóse entonces una forma del ideal erótico que era susceptible de recoger y albergar predominantemente un contenido ético, sin renunciar por ello a todo nexo con el amor natural a la mujer. El noble culto de la mujer, sin esperanza de ser correspondido, había brotado del amor carnal. El amor se

convirtió en el campo en que había de florecer toda perfección estética y moral. Según la teoría del amor cortés, el noble amante se convierte en virtuoso y puro por obra de su amor. El elemento espiritualizante va preponderando en la lírica cada vez más. Finalmente, el amor tiene por efecto un estado de santa ciencia y piedad: *la vita nuova.*

A esto tenía que seguir un nuevo cambio de rumbo. En el *dolce stil nuovo* del Dante y de sus contemporáneos habíase llegado a algo definitivo. Petrarca vacila ya entre el ideal del espiritualizado amor cortés y la nueva inspiración de la Antigüedad. Y desde Petrarca hasta Lorenzo de Médicis la canción de amor recorre en Italia el camino a la inversa, hacia la sensualidad natural, que llenaba a los admirados modelos antiguos. Se abandonó de nuevo el sistema del amor cortés, tan artificiosamente construido.

En Francia, y en los países que estaban sometidos a la influencia del espíritu francés, transcurrieron las cosas de otro modo. La evolución del ideal erótico, desde el momento supremo del florecimiento de la lírica cortesana, es en estos países menos simple. Siguen en vigor las formas del sistema, pero llenándose de un nuevo espíritu. Aun antes de que la *Vita nuova* descubriese la eterna armonía de una pasión espiritualizada, había animado el *Roman de la Rose* muchas formas del amor cortés con un nuevo contenido. Durante dos siglos, la obra de Guillaume de Lorris y de Jean Clopinel (o Chopinel)[*354] de Meun, empezada antes de 1240 y terminada en 1280, no sólo ha dominado por completo las formas del amor aristocrático, sino que, con su enciclopédica riqueza en digresiones sobre todos los asuntos posibles, ha sido además el tesoro adonde iban a buscar los profanos cultivados lo más vivo de su desarrollo espiritual. No puede apreciarse bastante el hecho de que la clase dominante de todo un período concentre de este modo su conocimiento de la vida y su erudición en el marco de una *ars amandi.* No ha habido ninguna otra época en que el ideal de la cultura temporal haya estado tan íntimamente unido con el amor a la mujer como desde el siglo XII al XV. Todas las virtudes cristianas y todas las virtudes sociales, el desarrollo entero de las formas de la vida, encontrábanse insertas en el marco de un amor fiel, por obra del sistema del amor cortés. La concepción erótica de la vida, ya sea en su más antigua

forma puramente cortés, ya en la forma en que se encarna en el *Roman de la Rose,* puede ponerse en el mismo plano que la Escolástica de la misma época. Ambas representan la misma grandiosa aspiración del espíritu medieval: abarcar desde un solo punto de vista todo lo que entra en la vida.

En la policromía de las formas del amor concentróse la aspiración entera a la belleza de la vida. Quien veía la belleza en el honor y en el rango; quien quería adornar su vida con la pompa y el esplendor; en suma, quien buscaba la belleza de la vida en la soberbia, acababa siempre por tener la evidencia de la vanidad de estas cosas. En el amor, por el contrario, es fin y esencia el goce mismo de la belleza para todo aquel que no se haya despedido de toda dicha terrena. En el amor no se trataba de dar belleza a la vida por medio de nobles formas, para subrayar la pertenencia a una clase social más alta; en él residían la más profunda belleza y la más elevada dicha, esperando solamente las galas del color y del estilo. Cuanto respiraba alguna belleza —una flor, una armonía— podía contribuir a crear esa forma de la vida llamada amor.

La aspiración a estilizar el amor era más que un juego vano. Era la violencia de la pasión misma la que impulsaba a la sociedad de la última Edad Media a dar a su vida erótica la forma de un bello juego, sometido a nobles reglas. De no querer entregarse a una ruda barbarie, era necesario encajar los sentimientos en formas fijas. En las clases inferiores quedaba la domesticación de la licencia abandonada a la Iglesia, que cumplía su misión como una Iglesia puede hacerlo: bien y mal al mismo tiempo. En la aristocracia, que se sentía en este punto independiente de la Iglesia, por poseer un poco de cultura profana, formóse con el ennoblecimiento de la erótica misma un freno para el desenfreno. La literatura, la moda y las formas del trato fueron las que ejercieron una influencia normativa

O, por lo menos, daban cuerpo a la bella apariencia, con arreglo a la cual se tenía la ilusión de vivir. En el fondo, también en las clases superiores resultaba la vida erótica extraordinariamente ruda. Las costumbres diarias eran de una descarada franqueza, que han perdido posteriores tiempos. El duque de Borgoña hace preparar los cuartos de baño de Valenciennes para los invitados ingleses, a quienes espera en esta ciudad: *pour eux et pour quiconque avoient de famille, voire bains estorés*

(provistos) *de tout ce qu'il faut au mestier* (oficio) *de Vénus, à prendre par choix et par election ce que on désiroit mieux, et tout aux frais du duc*[355]. Muchos le reprochaban a su hijo Carlos *el Temerario* su gazmoñería, diciéndole que no convenía a un príncipe[356]. Entre las diversiones mecánicas del palacio de recreo de Hesdin mencionan las cuentas *ung engien* (ingenio) *pour moullier les dames en marchant par dessoubz*[357].

La rudeza, sin embargo, no es sólo un fracaso del ideal. Lo mismo que el amor ennoblecido, también la licencia tenía su estilo propio, e incluso un estilo muy antiguo. Puede llamarse el estilo epitalámico. En la esfera de las ideas eróticas hereda una sociedad refinada, como la del fin de la Edad Media, tantos motivos primitivos, que los estilos eróticos o compiten o se mezclan. Raíces mucho más antiguas que el estilo del amor cortés y una significación igualmente vital tenía la forma primitiva de la erótica, que transfigura incluso el comunismo sexual, y que, si bien había sido despojada de su dignidad cultural de misterio sagrado por la cultura cristiana, se mantenía, no obstante, igualmente viva.

El aparato epitálámico, con sus risas desvergonzadas y sus simbolismos fálicos, había constituido en otro tiempo toda una parte de los ritos sagrados de las fiestas nupciales. Esponsales y nupcias habían sido entonces una misma cosa: un gran misterio que se concentraba en la unión carnal. Luego había venido la Iglesia a reclamar para sí la santidad y el misterio, reduciéndolos al sacramento del matrimonio canónico. Las ceremonias concomitantes del misterio, el cortejo nupcial, los cánticos y los gritos de júbilo, fueron abandonados por ella a la parte profana de las bodas. Pero en ella pervivían despojadas de su carácter sagrado y practicadas con la más lasciva licencia, que la Iglesia era impotente para impedir. No había modestia cristiana capaz de ahogar el cálido grito de la vida de Hymeneo: ¡Oh, himeneo! No había espíritu puritano capaz de hacer desaparecer de las costumbres la desvergonzada publicidad de la noche de bodas, que aún el siglo XVII conoce en pleno florecimiento. Sólo ha roto con esta costumbre la moderna sensibilidad individualista, que quisiera rodear de silencio y obscuridad lo que pertenece a dos solos.

Si se recuerda que aún en el año 1641, en las bodas del joven príncipe de Orange con María de Inglaterra, no faltaron los *practical jokes*, para

hacer casi imposible al novio, un muchacho todavía, la consumación del matrimonio, no causará asombro la licenciosa alegría con que solían celebrarse las bodas de príncipes y de nobles hacia 1400. El obsceno regocijo con que describe Froissart las bodas de Carlos VI con Isabel de Baviera, o el epitalamio que dedicó Deschamps a Antón de Borgoña, son testigos[358]. Las *Cent nouvelles nouvelles* hablan —sin encontrar en ello nada extraordinario— de una pareja de novios que se casaron en la misa de alba y después de un ligero desayuno se fueron en seguida a la cama[359]. Todas las bromas referentes ya a las bodas, ya a la vida erótica en general, eran consideradas como adecuadas también para ser referidas en presencia de damas. Las *Cent nouvelles nouvelles* se presentan —aunque no sin cierta ironía— como *glorieuse et édifiant euvre*, como narraciones *moult plaisants à raconter en toute bonne compagnie. Noble homme* Jean Regnier, un grave poeta, escribe una balada lasciva a petición de Madame de Bourgogne y de todas las damas y damiselas de su corte[360].

Es claro que todas estas cosas no eran estimadas como vulneraciones del alto y rígido ideal del honor y de las conveniencias sociales. Hay aquí una contradicción que no puede explicarse declarando hipócritas las nobles formas y la mucha gazmoñería que la Edad Media revela en otra esfera. Tampoco es la impudencia un desencadenamiento saturnal de los instintos. Todavía más absurdo sería considerar las obscenidades epitalámicas como un signo de decadencia, de aristocrático sobrerrefinamiento. Las anfibologías, las indecencias y las alusiones lascivas están en su propio terreno en el estilo epitalámico, donde tienen la más alta antigüedad. Todas ellas resultan comprensibles cuando se ve en ellas su fondo etnológico, los restos del simbolismo fálico de la cultura primitiva, atenuados y convertidos en formas del trato social; o sea, un misterio desvalorado. Lo que había unido la santidad del ritual con la más desenfrenada alegría de vivir, cuando aún no estaban trazados por la cultura los límites entre las burlas y las veras, sólo podía seguir siendo admitido como broma picante y diversión incentiva en una sociedad cristiana. En directa contradicción con la piedad y la cortesía manteníanse en los usos nupciales las representaciones sexuales con toda su fuerza y vivacidad.

Si se quiere, puede considerarse como un brote silvestre del tronco del epitalamio el género entero cómico-erótico: el cuento, la farsa, la canción. El nexo con aquel origen habíase perdido, sin embargo, hacía ya mucho tiempo, surgiendo un género literario independiente: el efecto cómico se convirtió en fin autónomo. Únicamente la índole de la complicidad sigue siendo la misma que la del epitalamio; descansa por completo en la alusión simbólica o la representación de las cosas sexuales bajo la imagen de algún oficio. Casi todos los oficios y actividades tenían formas que se prestaban a la metáfora erótica, exactamente lo mismo que ahora. Es palmario, sin embargo, que en los siglos XIV y XV habían de ser el torneo, la caza y la música[361] los que suministrasen ante todo la materia. Teniendo presente esta categoría de metáforas debe considerarse la manera de tratar las historias de amor bajo la forma de pleitos jurídicos, como los *Arrestz d'amour*[*362]. Había además otra esfera que gozaba de singular predilección para revestir el tema erótico: la religiosa. La expresión de las cosas sexuales en el lenguaje de los actos religiosos era empleada en la Edad Media con extraordinaria libertad[363]. En las *Cent nouvelles nouvelles* repítese incansablemente el uso equívoco de palabras como *bénir* o *confesser* o el juego de palabras de *saints* y *seins.* Dentro de una modalidad más refinada, esta alegoría erótico-religiosa se desarrolla hasta convertirse en una forma literaria especial. El circulo poético del delicado Carlos de Orleáns cubría el amor desgraciado con las formas del ascetismo monástico, de la liturgia y del martirio. Aludiendo a la reciente reforma de la Orden de San Francisco, hacia 1400, llámanse *Les amoureux de l'observance.* Es como una réplica irónica a la sacra gravedad del *dolce stil nuovo.* La tendencia profanadora es reparada a medias por la íntima profundidad del *amoureusen* sentir.

Ce sont ici les dix commandemens
Vray Dieu d'amours…

Así profana Carlos de Orleáns los diez mandamientos. O incluso el juramento sobre los Evangelios:

Lors m'appella, et me fist les mains mettre
Sur ung livre, en me faisant promettre
Que feroye (haría) *loyaument mon devoir*
Des points d'amour[364].

De un amante muerto, dice:

Et j'ay espoir que brief ou (en el) *paradis*
Des amoureux sera moult hault assis,
Comme martir et très honnoré saint.

Y de la propia amada muerta:

J'ay fait l'obseque de ma dame
Dedens le moustier amoureux,
Et le service pour son ame
A chanté penser doloreux.
Mains sierges de soupirs piteux
Ont esté en son luminaire,
Aussi, j'ay fait la tombe faire
De regrets…[*365].

En la poesía verdaderamente sentida, *L'amant rendu cordelier de l'observance d'amour,* que describe extensamente la entrada de un amante desconsolado en el monasterio de los mártires del amor, está elaborado hasta en el último detalle el leve efecto cómico que prometía el disfraz religioso. ¿No es como si la erótica hubiese tenido que buscar, incluso por un camino perverso, el contacto con lo sagrado, que había perdido hacía tanto tiempo?

Para ser cultura, la erótica tenía que buscar a toda costa un estilo, una *forma* que la mantuviese dentro de ciertos límites, una expresión que la encubriese. Incluso allí donde desdeñó una forma semejante y descendió desde una desacreditada alegoría a la descripción directa y desembozada de

la vida sexual, siguió siendo estilizada sin pretenderlo. El género entero, que es fácilmente considerado como naturalismo erótico por un espíritu burdo, el género en que los varones no se agotan nunca y las mujeres son dóciles en todo momento, es una ficción romántica, tan exactamente como el más noble amor cortés. ¿Qué sino romanticismo es la cobarde omisión de todas las complicaciones naturales y sociales del amor y el encubrimiento de todo lo que hay de falaz, de egoísta y de trágico en la vida sexual con la bella apariencia de un goce imperturbable? También impera en este caso el gran impulso que da origen a la cultura: el anhelo de una vida bella, la necesidad de ver la vida más hermosa de lo que la presenta la realidad, de donde nace el esfuerzo por someter la vida erótica a la forma de un deseo imaginario, exagerando ahora su lado animal. Un ideal de vida: el ideal de la incontinencia.

La realidad ha sido en todos los tiempos peor y más ruda de lo que la vela el refinado ideal literario del amor, pero también más pura y más fina de lo que la presentaba la erótica vulgar, que pasa habitualmente por naturalismo. Eustache Deschamps, que es un poeta de vocación, suele descender hasta la más licenciosa plebeyez en numerosas baladas cómicas, en las cuales se presenta hablando en su propio nombre. Pero él no es el héroe efectivo de aquellas escenas indecentes; y en medio de ellas encontramos de súbito una delicada poesía en que propone por modelo a su hija la bondad de su difunta madre[366].

Como fuente de la literatura y de la cultura tenía que permanecer siempre en segundo término este género epitalámico entero, con todos sus brotes y ramificaciones. Tiene, en efecto, por tema la más extremada y plena satisfacción; es erótica inmediata. Pero lo que puede servir como forma y ornato de la vida es la erótica mediata, cuyo tema es la posibilidad de la satisfacción, la promesa, el deseo, la privación, la cercanía de la dicha. En ésta se pone la más alta satisfacción en lo que no se expresa y se la reviste con todos los ligeros velos de la esperanza. Sólo por esto es ya la erótica mediata mucho más susceptible de vida y abarca una esfera mucho más amplia. No sólo conoce un amor en tono mayor o con la máscara riente, sino que es también capaz de traducir los dolores del amor en belleza y posee, por ende, un valor vital infinitamente superior. Puede recoger los

elementos morales de la fidelidad, de la fortaleza, de la noble dulzura y unirse de este modo con otras direcciones que tienen también por objetivo un ideal de perfección, sin limitarse al mero ideal del amor.

En perfecta consonancia con el espíritu general de la última Edad Media, que pretendía encerrar el pensamiento entero, con todos sus matices, en un sistema y una forma plástica, ha dado el *Roman de la Rose* a toda la cultura erótica una forma tan rica, multicolor e integral, que ha sido, por decirlo así, un tesoro de leyendas, enseñanzas y liturgia profana. Y justamente lo que hay de híbrido en el *Roman de la Rose*, obra de dos poetas de naturaleza y de ideas totalmente distintas, lo hizo todavía más aprovechable como Biblia de la cultura erótica: cabía encontrar en él textos del sentido más diverso.

Guillaume de Lorris, el primero de los dos autores, aún había prestado homenaje al antiguo ideal cortesano. De él procede el ameno plan y la clara y amable fantasía que anima el conjunto. El tema es el tan frecuente de un sueño. El poeta ve cómo parte él mismo en las primeras horas de una mañana de mayo, para ir a escuchar al ruiseñor y a la alondra. El camino lo conduce a lo largo de un lío hasta los muros del misterioso jardín del amor. En los muros ve reproducidas las imágenes del odio, la traición, la necedad, la codicia, la avaricia, la melancolía, la mojigatería, la pobreza, la envidia y la vejez: las cualidades anticortesanas. *Dame Oiseuse* (la Ociosidad), la amiga de *Déduit* (el Recreo), le abre la puerta. Dentro dirige *Liesse* (la Alegría) la danza. El dios del Amor danza con la Belleza en un corro en que toman parte la Riqueza, la Dulzura, la Franqueza, la *Courtoisie* y la Juventud. Mientras el poeta se ha puesto a admirar los capullos de rosa que ve junto el pozo de Narciso, el dios del Amor lo hiere con sus flechas: *Beauté, Simplesse, Courtoisie, Compagnie* y *Beau-Semblant.* El poeta se declara servidor del amor *(homme lige). Amour* le cierra el corazón con una llave y le revela los mandamientos, los males y los bienes del amor. *Esperance, Doux-Penser, Doux-Parler, Doux-Regard* son los nombres de estos últimos.

Bel-Accueil, el hijo de la *Courtoisie*, le invita a acercarse a las rosas; pero entonces llegan los guardianes de la rosa, *Danger, Male-Bouche, Peur* y *Honte* y le expulsan. Con esto empieza la complicación. *Raison* desciende

de su alta torre para conjurar al amante; *Ami* le consuela; Venus despliega sus artes contra *Chasteté; Franchise* y *Pitié* lo devuelven a *Bel-Accueil*, que le permite besar la rosa. Pero *Male-Bouche* lo cuenta de nuevo. *Jalousie* llega corriendo y se levanta un fuerte muro en torno de las rosas. *Bel-Accueil* es encerrado en una torre. *Danger* y sus compañeros guardan las puertas. Con una lamentación del amante termina la obra de Guillaume de Lorris.

Entonces apareció Jean de Meun, probablemente bastante tiempo después, y llevó a fin la obra en una continuación mucho más extensa. El curso ulterior de la acción, el ataque y la conquista del castillo de la Rosa por *Amour*, con todos sus aliados, las virtudes cortesanas, y también *Bien Celer* y *Faux-Semblant*, es casi anegada en un mar de digresiones, consideraciones y narraciones, con las cuales ha hecho el segundo poeta una verdadera enciclopedia de la obra. Pero lo más importante de todo es que habla un espíritu de una falta de prevenciones, de una frialdad escéptica y de una dureza cínica como raras veces lo ha producido la Edad Media, y un poeta, además, que maneja como pocos la lengua francesa. El ingenuo y risueño idealismo de Guillaume de Lorris quedó obscurecido por el desilusionismo de Jean de Meun, que no creía en fantasmas, ni en encantos, ni tampoco en el amor fiel ni en la honestidad femenina, que tenía sentido de los problemas patológicos y que pone en boca de Venus, *Nature* y *Genius*, la defensa más audaz de la sensualidad de la vida.

Como Amor teme sucumbir con su ejército, envía a *Franchise* y a *Doux-Regard*, para pedir ayuda a su madre Venus, la cual presta oído a su llamamiento y corre a su encuentro sobre su carro tirado por palomas. Amor le comunica el estado de las cosas, y ella jura no soportar nunca más que ninguna mujer sea casta, e incita a Amor para que preste el mismo juramento respecto de los hombres. Todo el ejército jura con ellos.

Entretanto está *Nature* ocupada en su fragua, con su labor: la conservación de las especies y la eterna lucha con la muerte. Laméntase amargamente de que entre todas las criaturas sólo el hombre infringe sus mandatos y se abstiene de la procreación. Después de la larga confesión en que *Nature* expone así sus obras a *Genius*, su sacerdote, éste se dirige por orden de aquélla al ejército del Amor, para lanzar en él la maldición de

Nature sobre aquellos que desprecian sus mandatos. Amor reviste a *Genius* con una casulla, le pone un anillo y una mitra y le da un báculo. Venus, riendo ruidosamente, le da en la otra mano un cirio encendido:

Qui ne fu pas de cire vierge.

La excomunión es introducida a una con la condenación de la virginidad, en atrevidos símbolos, que vienen a parar a un singular misticismo. ¡El infierno para aquellos que no observan las leyes de la naturaleza y del amor! Para los demás las floridas praderas en que apacenta sus blancas ovejas el Hijo de la Virgen, en que las ovejas pacen con eterno placer flores y hierbas que brotan sin cesar.

Cuando *Genius* ha arrojado dentro de la fortaleza la luz cuya llama hace arder el mundo entero, comienza la lucha final en torno a la torre. Venus misma arroja también su antorcha; entonces huyen *Honte* y *Peur,* y *Bel-Accueil* permite al amante coger la rosa.

En todo esto se vuelve a poner con plena conciencia en el centro el motivo sexual y se le reviste en la forma de un misterio tan ingenioso, más aún, de tanta santidad, que no era posible un reto más descarado al ideal de vida de la Iglesia. En su tendencia completamente pagana puede considerarse al *Roman de la Rose* como un paso hacia el Renacimiento. En su forma externa parece genuinamente medieval. ¿Qué más medieval que la personificación de las pasiones y de las manifestaciones del amor llevada hasta el último extremo? Las figuras del *Roman de la Rose, Bel-Accueil, Doux-Regard, Faux-Semblant, Male-Bouche, Danger, Honte, Peur,* están en un mismo plano con la representación genuinamente medieval de las virtudes y de los pecados en forma humana: alegorías, o algo más que éstas, mitologemas semicreídos. ¿Dónde está, empero, el límite entre estas representaciones y las ninfas, los sátiros y los espíritus, despertados a nueva vida por el Renacimiento? Éstos son tomados de otra esfera, mas su valor imaginativo es el mismo, y el porte de las figuras de la rosa recuerda a veces las figuras vestidas de flores por la fantasía de Botticelli.

En el *Roman de la Rose,* se expone, pues, el sueño del amor en una forma artificiosa y, sin embargo, llena de pasión. La extensa alegoría daba

satisfacción a todas las exigencias de la fantasía medieval. Sin las personificaciones no hubiese podido el espíritu expresar ni sentir por sí mismo las pasiones. El vario colorido y la línea elegante de aquella incomparable comedia de marionetas, era necesario para formar un sistema de conceptos eróticos con los cuales poder entenderse mutuamente. Usábanse las figuras de *Danger, Nouvel Penser y Male Bouche* como si fuesen los conceptos corrientes de una psicología científica. El tema fundamental mantiene a lo largo del poema el tono apasionado. En lugar del pálido culto tributado a una dama casada, que los trovadores habían elevado hasta las nubes, como objeto inasequible de una lánguida veneración, aparece de nuevo el más natural de los motivos eróticos: el vehemente incentivo del secreto de la virginidad, simbolizada en la rosa, que sólo puede alcanzarse por medio de la constancia y de la habilidad.

En teoría, el amor del *Roman de la Rose* seguía siendo cortesano y noble. El jardín de la alegría de vivir sólo es accesible a los elegidos, y lo es sólo por medio del amor. Quien quiere pisarlo ha de estar libre de odio, deslealtad, vulgaridad, codicia, avaricia, envidia, vejez e hipocresía. Pero las virtudes positivas que ha de oponer a todo esto prueban que el ideal ya no es ético, como en el amor cortés, sino puramente aristocrático. Son la despreocupación, la sensibilidad para el placer, la jovialidad, el amor, la belleza, la riqueza, la dulzura, la *franchise* y la *courtoisie.* Estas virtudes ya no representan un ennoblecimiento de la persona producido por el resplandor de la Amada, sino medios eficaces de ganar a ésta. Ni tampoco es ya el culto —aunque sea falso— de la mujer lo que anima la obra, sino que en su lugar aparece —al menos en el segundo poeta, Jean de Meun— un irónico desprecio de su flaqueza, desprecio que tiene su origen en el carácter sensual de este amor.

A pesar de su gran imperio sobre los espíritus, no pudo el *Roman de la Rose* suprimir por completo la antigua concepción del amor. Junto a la exaltación del *flirt* manteníase también la idea del amor puro, caballeresco, fiel y abnegado, que era un elemento esencial del ideal caballeresco de la vida. En el círculo de pintoresca y exuberante vida aristocrática, que rodeaba al rey de Francia y a sus tíos los duques de Berry y de Borgoña, habíase convertido en un tema de disputas cortesanas la cuestión de cuál de

las dos concepciones del amor es preferible para el verdadero noble: la de la auténtica *courtoisie*, con su lánguida lealtad y su honesto culto tributado a una dama o la del *Roman de la Rose*, en que la lealtad sólo era un medio al servicio de la caza de la dama. El noble caballero Boucicaut habíase convertido con sus compañeros en el abogado de la fidelidad caballeresca, durante un viaje a Oriente en el año 1388, y habíase hecho más corto el tiempo de la expedición componiendo el *Livre des cent ballades*. La decisión entre el *flirt* y la lealtad es dejada a los *beaux-esprits* de la corte.

Más honda gravedad hay contenida en las palabras con que algunos años después intervino en la disputa Cristina de Pisan. Esta valiente defensora del honor y de los derechos de la mujer se dirige al dios del Amor en una epístola poética que encierra las quejas de las mujeres por todos los engaños y todas las ignominias que imperan en el mundo de los hombres[*367]. Cristina rechaza con indignación la doctrina del *Roman de la Rose*. Algunos estuvieron de acuerdo con ella; pero la obra de Jean de Meun siguió teniendo, como había tenido, un ejército de apasionados defensores y panegiristas. Siguióse, pues, una disputa literaria, en la cual tomaron la palabra numerosos partidarios y adversarios de la poetisa. Y no eran campeones de poca monta los que preferían la rosa. Muchos varones prudentes, hombres de ciencia y profundos eruditos ponían el *Roman de la Rose* tan alto —así lo asegura el preboste de Lila, Jean de Montreuil—, que casi le tributaban honores divinos *(paene ut colerent)* y preferirían perder la camisa antes que aquel libro.

No es fácil para nosotros comprender el estado de espíritu a que respondía esta exaltada defensa. Pues sus partidarios no eran unos frívolos jovenzuelos de la corte, sino altos y graves funcionarios, en parte incluso eclesiásticos, como el mencionado preboste de Lila, Jean de Montreuil, secretario del delfín y más tarde del duque de Borgoña, que mantuvo correspondencia sobre este asunto, en epístolas poéticas y latinas, con sus amigos Gontier y Pierre Col, y estimulaba a los demás a tomar sobre sí la defensa de Jean de Meun. Lo más singular es que este círculo que se erigió así en campeón de aquella abigarrada y exuberante obra medieval, es el mismo en que se cultivan los primeros gérmenes del humanismo francés. Jean de Montreuil es el autor de un gran número de epístolas ciceronianas,

llenas de giros, retórica y vanidad humanistas. Él y sus amigos Gontier y Pierre Col estaban en correspondencia con el grave teólogo reformista Nicolás de Clémanges.

Es seguro que Jean de Montreuil tomaba en serio su posición literaria. «Cuanto más profundizo —escribe a un desconocido jurisconsulto que había combatido el *Roman*— la significación de la honda y famosa obra del maestro Jean de Meun, tanto más me asombra tu desaprobación». Él por su parte, la defenderá hasta exhalar su último aliento, y como él hay muchos que servirán a la causa con sus escritos, su voz y su mano[368].

Y como para probar que en aquella disputa sobre el *Roman de la Rose* había en conclusión algo más que una mera parte del gran juego de sociedad, que era la vida cortesana, tomó, por fin, la palabra un varón que cuanto decía lo decía animado por la más elevada moralidad y por la doctrina más pura, el célebre teólogo y canciller de la Universidad de París, Jean Gerson. En la tarde del 28 de mayo de 1402, fecha en su biblioteca un tratado contra el *Roman de la Rose*. Es una respuesta a la impugnación de una obra anterior de Gerson por Pierre Col[369], y no era la primera obra que dedicaba Gerson al *Roman*. Este libro le parecía la más peligrosa de las pestes, la fuente de todas las inmoralidades, y consideraba su deber combatirlo aprovechando todas las ocasiones. Repetidas veces sale a la liza contra el pernicioso influjo *du vicieux romant de la rose*[370]. Si tuviese un ejemplar —dice— que fuese el único y valiese mil libras, antes preferiría quemarlo que venderlo para su publicación.

Gerson toma la forma de su alegato a su propio adversario: una visión alegórica. Cuando se despierta una mañana, siente que su corazón se le escapa, *moyennant les plumes et les eles* (alas) *de diverses pensees, d'un lieu en autre, jusques à la court sainete de crestienté*. En ésta encuentra a *Justice, Conscience y Sapience*, y oye cómo *Chasteté* acusa al *Fol amoureux*, es decir, a Jean de Meun, que la ha expulsado de la tierra con todos sus hijos. Sus *bonnes gardes* son justamente las figuras malas del *Roman: Honte, Paour, et Dangier le bon portier, qui ne oseroit ne daigneroit ottroyer neïs un vilain baisier ou dissolu regart ou ris attraiant ou parole legiere*[*371]. La Castidad arroja al rostro del *Fol amoureux* una serie de reproches: hace difundir por medio de la maldita vieja la doctrina

de *comment toutes jeunes filies doivent vendre leurs corps tost et chierement sans paour et sans vergoigne, et qu'elles ne tiengnent compte de decevoir ou parjurer;* se burla del matrimonio y de la vida monástica; desvía toda la imaginación hacia los placeres carnales, y, lo peor de todo, confunde por boca de Venus, de *Nature*, e incluso de *Dame Raison*, la idea del paraíso y los misterios cristianos con la del goce de los sentidos.

Aquí era donde acechaba, en efecto, el peligro. La gran obra con su mezcla de sensualidad, cinismo burlesco y simbolismo elegante despertaba en los espíritus un misticismo sensual que había de parecerle al grave teólogo un abismo de pecado. ¡Qué no había osado afirmar Pierre Col, el adversario de Gerson! Sólo el mismo *Fol amoureux* puede juzgar del valor de esta pasión desenfrenada. Quien no la conoce, solamente la ve en un espejo y la oye pronunciar palabras obscuras. Col aplica, pues, al amor terrenal las sagradas palabras de la Epístola a los Corintios, para hablar de él como lo hace el místico de su éxtasis. Osa declarar que el *Cantar de los Cantares*, de Salomón, fue compuesto en alabanza de la hija de Faraón. Aquellos que han difamado el *Roman de la Rose* habrían doblado su rodilla ante Baal. La naturaleza no quiere que un hombre baste a una mujer, y el genio de la naturaleza es Dios. Más aún, osa incluso interpretar torcidamente a San Lucas, II, 23, para probar con el Evangelio mismo que los órganos sexuales de la mujer, la rosa del Roman, habían sido sagrados en otro tiempo. Y lleno de confianza en todas estas blasfemias, invoca a los defensores de la obra, a una multitud de testigos, y amenaza a Gerson con la caída en un amor insensato, como les pasó a otros teólogos ante él.

El poder del *Roman de la Rose* no fue quebrantado por el ataque de Gerson. En 1444 ofrece un canónigo de Lisieux, Estienne Legris, un *Répertoire du Roman de la Rose*, hecho por su propia mano, a Jean Lebegue, secretario de la Cámara de Cuentas de París[372]. Todavía a fines del siglo XV puede declarar Jean Molinet que era frecuente oír sentencias del *Roman de la Rose* empleadas como refranes populares[373]. Él mismo se siente llamado a ponerle al *Roman* entero un comentario moralizador, en el cual el pozo del comienzo del poema se convierte en el símbolo del bautismo, el ruiseñor que llama al amor en la voz de los predicadores y teólogos y la rosa en el propio Jesús. Clément Marot ha modernizado aún el

Roman e incluso Ronsard se sirve todavía de las figuras alegóricas *Belacueil, Fausdanger,* etc.[374].

Mientras aquellos dignos eruditos sostenían su polémica literaria, encontraba la aristocracia en dicha disputa un motivo bien venido de solemnes conversaciones y pomposas diversiones. Boucicaut, elogiado por Cristina de Pisan, por mantener aún el antiguo ideal de la caballeresca fidelidad amorosa, encontró acaso en las palabras de la poetisa el motivo para fundar su *Orden de l'ecu verd à la dame blanche,* destinada a la defensa de las mujeres desgraciadas. Pero Boucicaut no podía rivalizar con el duque de Borgoña y su Orden fue obscurecida muy pronto por la grandiosa *Cour d'amours* fundada el 14 de febrero de 1401 en el *Hotel d'Artois,* de París. Era éste un salón literario brillantemente inaugurado. Felipe *el Atrevido,* duque de Borgoña, el viejo y calculador hombre de Estado, cuyo pensamiento no se presumiría preocupado de semejantes cosas, había solicitado del rey, juntamente con Luis de Borbón, que organizase la corte de amor, para distraerse durante la epidemia de peste que reinaba en París, *pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil* (despertar) *de nouvelle joye* (alegría)[375]. La corte de amor se fundaba en las virtudes de la humanidad y de la fidelidad, *à l'onneur, loenge et recommandacion et Service de toutes dames et damoiselles.* Los numerosos miembros estaban adornados con los títulos más pomposos: los dos fundadores y Carlos VI eran *Grands conservateurs;* entre los *Conservateurs* estaban Juan *Sin Miedo,* su hermano Antón de Brabante, su hijo pequeño Felipe. Hay un *Prince d'amour,* Pierre De Hauteville, natural del Hainaut. Luego existen *Ministres, Auditeurs, Chevaliers d'honneur, Conseillers, Chevaliers trésoriers. Grands Veneurs, Ecuyers d'amour, Maîtres des requêtes, Secretaires,* en suma, una imitación de todo el aparato de la corte y del gobierno. Se encuentran junto a los príncipes y a los prelados también burgueses y eclesiásticos inferiores. Las funciones y las ceremonias estaban exactamente reguladas. La corte de amor semejaba un Parlamento. Los miembros se dedicaban a tratar glosas en todas las formas de verso conocidas: *ballades couronnées ou chapelées, chansons, sirventois, complaintes, rondeaux, lais, virelais, etc.* Se sostenían debates en *forme d'amoureux procés, pour différentes opinions soustenir.*

Las damas adjudicaban los premios y estaba prohibido hacer poesías que atacasen el honor del sexo femenino.

¡Qué genuinamente borgoñones son este pomposo proceder, estas graves formas de diversión elegante! Es sorprendente y, sin embargo, explicable que la corte profese el ideal riguroso de la noble fidelidad. Pero quien crea que los 700 miembros conocidos en los quince años aproximadamente, durante los cuales se oye hablar de aquella sociedad, eran sinceros partidarios de Cristina de Pisan, y, por tanto, enemigos del *Roman de la Rose*, como Boucicaut, se encontrará en contradicción con los hechos. Lo que se sabe de las costumbres de un Antón de Brabante y de otros grandes señores los presenta como poco autorizados para convertirse en defensores del honor femenino. Uno de los miembros, cierto Regnault d'Azincourt, es el organizador del rapto de la joven viuda de un tendero, preparado en gran estilo —veinte caballos y un sacerdote— pero frustrado[376]. Otro miembro, el conde de Tonnere, hízose culpable de un delito análogo. Y como para probar concluyentemente que todo se reducía a un bello juego de sociedad, hasta los mismos adversarios de Cristina de Pisan, en su polémica literaria sobre el *Roman de la Rose, se* cuentan entre los miembros de la corte: así Jean de Montreuil, Gontier y Pierre Col[377].

Capítulo V

Las formas del trato amoroso

POR LA LITERATURA llegamos a conocer las formas del amor en aquella época. Mas para representárnoslas, es menester que lo hagamos en la vida misma. Había todo un sistema de formas prescritas para llenar una vida juvenil de porte aristocrático. ¡Cuántos signos y símbolos del amor han ido abandonando poco a poco los siglos posteriores! En lugar del amor se tenía entonces toda la múltiple mitología personal del *Roman de la Rose.* No cabe duda de que *Bel-Accueil, Doux-Penser, Faux-Semblant* y las demás figuras del *Roman* han vivido en la fantasía y no sólo en los productos directos de la literatura. Había además todo el delicado simbolismo de los colores del vestido, de las flores y de los adornos. El simbolismo de los colores, que aún hoy no está completamente olvidado, ocupaba un lugar muy importante en la vida amorosa de la Edad Media. Quien no lo conocía suficientemente, encontraba una guía en *Le blasón des couleurs,* compuesto alrededor de 1458 por el heraldo Sicilia[*378] puesto en verso en el siglo XVI y ridiculizado por Rabelais, no tanto por desprecio del asunto como porque acaso pensaba él mismo escribir algo semejante[379].

Cuando Guillaume de Machaut se encuentra por primera vez con su amada desconocida, queda embelesado al ver que lleva además de un vestido blanco una cofia de tela azul celeste, con papagayos verdes, pues el verde es el color de un amor nuevo, y azul, el de la fidelidad. Más tarde,

cuando ha pasado el hermoso período de su amor de poeta, sueña que el retrato de su amada, que está colgado sobre su lecho, vuelve la cabeza, y que ella está vestida completamente de verde, *qui nouvelleté signifie.* Entonces compone una balada recriminatoria:

En lieu de bleu, dame, vous vestez vert[380].

Los anillos, los velos, todas las joyas y presentes del Amor tenían su función especial, con sus misteriosas divisas y emblemas, que degeneraban frecuentemente en los más artificiosos jeroglíficos. El delfín sale al palenque en 1414 con un estandarte, en el cual se veían bordadas en oro una K, un cisne (*cygne*) y una L[381], que significaban el nombre de una dama de honor de su madre Isabel, que se llamaba la Cassinelle. Rabelais se burla todavía un siglo después de los *glorieux de court et transporteurs de noms,* que indican en sus divisas *espoir* por medio de una *sphere, peine* por medio de *pennes d'oiseaux, melancholie* por medio de una ancolia *(ancholie)*[382]. Coquillart habla de una

Mignonne de haulte entreprise (de gran denuedo)
Qui porte des devises à tas[383].

Había, además, los juegos de sociedad, de asunto amoroso, como *Le roi qui ne ment, Le chastel d'amours, Ventes d'amour, Jeux à vendre.* La joven dice el nombre de una flor u otra cosa; el galán ha de componer sobre él una rima que contenga un cumplido:

Je vous vens la passerose,
—Relie, dire ne vous ose (no me atrevo a deciros)
Comment Amours vers vous me tire,
Si l'apercevez tout sanz dire[*384],

El *Chastel d'amours* era un juego análogo de preguntas y respuestas, tomando por base las figuras del *Roman de la Rose:*

Du chastel d'Amours vous demant (pregunto)*:*
Dites le premier fondement!
—Amer loyaument.
Or (Ahora) *me nommez le mestre mur* (paredes maestras)
Qui joli le font, fort et seur! (seguro)
—Celer (callar) *sagement,*
Dites moy qui sont li crenel (almenas),
Les fenestres et li carrel! (sillares)
—Regart atraiant.
Amis, nommez moy le portier!
—Dangier mauparlant.
Qui est la clef qui le puet deffermer? (pueda abrirlo)
—Prier courtoisement[385].

Desde los días de los trovadores ocupaba un gran espacio en las conversaciones de la corte la casuística del amor. Ésta constituye, por decirlo así, el ennoblecimiento de la curiosidad y de la maledicencia por medio de una forma literaria. En la corte de Luis de Orleáns son animadas las comidas —además de *beaulx livres, dits, ballades*— por *demandes gracieuses*[386], que se proponen ante todo al poeta para que las resuelva. Un grupo de damas y caballeros viene a ver a Machaut con una serie de *partures* (disputas) *d'amours et de ses aventures*[387]. Machaut había defendido en su *Jugement d'amour* la tesis de que la dama que pierde por la muerte a su amador es un caso menos lamentable que el amador de una amada infiel. Toda cuestión de amor está discutida de este modo con arreglo a normas rigurosas. *Beau sire,* ¿qué preferiríais?, que se dijese algo malo de vuestra amada y vos supieseis que os era fiel, o que se hablase bien de ella y vos descubrieseis que no lo era? A lo cual el alto concepto formal del honor y el deber riguroso que tenía el amador de velar por la buena fama de su amada, exigían la siguiente respuesta: *Dame, j'aroie plus chier que j'en oïsse bien dire et y trouvasse mal.* Una dama es abandonada por su primer amador; ¿obra infielmente si toma otro que sea más fiel? ¿Puede volverse, por fin, hacia un nuevo amor un caballero que ha perdido toda esperanza de ver a su dama, porque la tiene encerrada un marido celoso? Si un caballero

se desvía de su amada, para entregarse a una dama de elevada alcurnia, y rechazado por ésta, pide de nuevo a aquélla su gracia, ¿admite el honor de ésta que le perdone?[388] Desde esta casuística sólo hay un paso a tratar las cuestiones de amor por completo en forma de proceso, como hace Martial d'Auvergne en los *Arrestz d'amour.*

Todas estas formas del trato amoroso nos son conocidas únicamente por su cristalización en la literatura. Su verdadero terreno era la vida real. El código de los conceptos, las reglas y las formas cortesanas no servían exclusivamente para hacer poesías a base de ellas, sino también para aplicarlas en la vida aristocrática o, al menos, en la conversación. Es, sin embargo, muy difícil percibir con verdad la vida efectiva de aquel tiempo a través de los velos de la poesía, pues aún allí donde se describe lo más exactamente posible un amor real, se describe, a pesar de todo, desde el punto de vista del ideal corriente, con el aparato técnico de los conceptos eróticos usuales y con la estilización del caso literario. Así sucede con la larga y prolija narración del amor entre un viejo poeta y una Mariana del siglo XIV, *Le Livre du Voir-Dit* (suceso verdadero), de Guillaume Machaut[*389]. Debía de tener éste más de sesenta años cuando Peronelle d'Armentières[*390], joven de unos dieciocho años, perteneciente a una distinguida familia de Champaña, le envió el año 1362 su primer rondel, en el cual ofrecía su corazón al famoso poeta, desconocido de ella, a la vez que le rogaba empezase con ella una correspondencia poético-amorosa. El pobre poeta, achacoso, ciego de un ojo, atormentado por la gota, se inflama al punto. Responde al rondel de ella y empieza un intercambio de cartas y poesías. Peronelle está orgullosa de estas sus relaciones literarias sobre las que en un principio no guarda secreto alguno. Quiere que él escriba todo su amor con arreglo a la verdad, incluyendo sus cartas y poesías. Él cumple esta tarea con alegría: *«je feray, à vostre gloire et loenge, chose dont il sera bon mémoire»*[391]. *Et mon très-dous cuer* —escribe a ella— *vous estes courrecié* (enojada) *de ce que nous avons si tart* (tarde) *comencié?* —¿cómo hubiese podido ella antes?— *par Dieu aussi suis-je* (con más razón); *mais ves-cy le remède; menons si bonne vie que nous porrons, en lieu et en temps, que nous recompensons le temps que nous avons perdu; et qu'on parle de nos amours jusques à cent ans cy après, en tout bien et en toute*

honneur; car s'il y avoit mal, vous le celeriés a Dieu, se vous poviés (lo ocultaríais a Dios [mismo], si pudieseis)[392].

Lo que era entonces compatible con un amor honesto nos lo enseña la narración en que Machaut inserta las cartas y las poesías. El poeta obtiene a ruegos suyos el retrato pintado de su amada, al que tributa veneración como su Dios sobre la tierra. Lleno de angustia por sus quebrantos físicos ve acercarse el primer encuentro, y su dicha es irreprimible cuando ve que su aspecto no causa aversión a su joven amada. Ésta se pone a dormir —o a hacer que duerme— en el regazo de él, bajo la sombra de un cerezo, y le otorga aún mayores favores. Una peregrinación a Saint Denis y la *Feria del Lendit* les deparan ocasión de pasar juntos algunos días. Un mediodía de mediados de junio están todos muertos de cansancio por el ajetreo y el calor del sol. En la ciudad rebosante encuentran albergue en casa de un hombre, que les cede un cuarto con dos camas. En una de ellas se echa la cuñada de Peronelle para pasar la siesta en el cuarto a obscuras. En la otra se echa con su camarera la propia Peronelle, que obliga al tímido poeta a acostarse entre ambas. Éste permanece tendido y callado como un muerto, por miedo a despertarla. Ella, cuando despierta, le manda que la bese. Al acercarse el término del pequeño viaje y advertir ella la aflicción de él, le permite, como despedida, ir a despertarla. Y aunque él sigue hablando también en esta ocasión de *onneur y* de *onnesté* no resulta claro de su relato, bastante sincero, qué es lo que ella pudo haberle rehusado todavía. Ella le da la áurea llavecita de su honor, su tesoro, para que él lo guarde cuidadosamente; pero lo que aún había que guardar sólo podía ser su honestidad ante los hombres[393].

Más dicha no le fue otorgada al poeta, y a falta de otras personales experiencias, llena la segunda mitad de su libro con interminables referencias a la mitología. Por último, ella le comunica que sus relaciones deben tener un fin, manifiestamente con vistas a su matrimonio. Él resuelve, sin embargo, seguir amándola y venerándola siempre, y cuando ambos hayan muerto, el espíritu de él pedirá a Dios poder seguir llamando *Toute-belle* al alma glorificada de ella.

Tanto respecto de las costumbres como de los sentimientos, nos enseña *Le Voir-Dit* más que la mayor parte de la literatura erótica de aquel tiempo.

En primer término, las extraordinarias libertades que aquella muchacha podía permitirse, sin llamar la atención. Luego, la ingenua intrepidez con que todo, hasta lo más íntimo, se desarrolla en presencia de otras personas, ya sea la cuñada, ya la camarera, ya incluso el secretario. Cuando los amantes están juntos bajo el cerezo, se le ocurre al secretario un gracioso ardid. Pone una hoja verde sobre la boca de Peronelle y dice a Machaut que debe besarla. Cuando éste se atreve, por último, aquél quita la hoja y el poeta roza la boca de la joven[*394]. No menos notable es la compatibilidad de los deberes amorosos con los religiosos. No hay que tener demasiado en cuenta el hecho de que Machaut perteneciese al estado eclesiástico, como canónigo de la iglesia de Reims. Los votos menores, que bastaban en aquel tiempo para el canonicato, no eran demasiado imperiosos en la exigencia del celibato. También Petrarca era canónigo. Tampoco es nada extraordinario escoger una peregrinación para un *rendezrvous.* Las peregrinaciones eran muy preferidas para las aventuras amorosas. La de Machaut y Peronelle fue llevada a cabo, prescindiendo de esto, con gran seriedad, *très devotement*[395]

En un encuentro anterior oyen juntos la misa, sentado él detrás de ella:

… Quan on dist: Agnus dei.
Foy que je doy à Saint Crepais (por San Crispín)
Doucement me donna la pais,
Entre deux pilers du moustier (iglesia)
Et j'en (de la paz) *avoie bien mestier* (menester)
Car mes cuers amoureus estoit
Troublés, quant si tost se partoit (cuando partió tan rápidamente)[396].

La *paix* era la tablilla que pasaba de mano en mano para ser besada en lugar del beso de paz de boca en boca[397]. Aquí tiene, naturalmente, el sentido de que Peronelle le ofreció sus propios labios. Él la espera en el jardín recitando su breviario. Al entrar en la iglesia para empezar una novena, hace interiormente el voto de componer cada uno de los nueve días

una nueva poesía a la muy amada, lo que no le impide hablar de la gran devoción con que reza[398].

No debemos imaginarnos en todo esto frivolidad ni profanación conscientes. Guillaume de Machaut es, en último término, un poeta grave y de espíritu elevado. Es algo casi incomprensible para nosotros la ingenuidad con que se injertaban en la vida diaria las prácticas religiosas en los días anteriores al Concilio de Trento. Pronto tendremos que decir más todavía sobre esto.

El sentimiento que emana de las cartas y de la descripción de este caso amoroso histórico es un sentimiento poco intenso, pedestre, ligeramente afectado. Su expresión resulta encubierta por el gran fárrago de las consideraciones reflexivas y por el revestimiento de fantasías y sueños alegóricos. Hay algo conmovedor en la ternura con que el viejo poeta, a la vez que describe la grandeza de su dicha y la bondad de *Toute-belle*, no se da cuenta de que ésta no ha hecho en definitiva más que jugar con él y con su corazón.

De la misma época, aproximadamente, que el Voir-Dit de Machaut procede otra obra que podía servir de réplica en cierto respecto: *Le livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*[399]. Es una obra procedente de la esfera de la nobleza, como la novela de Machaut y Peronelle d'Armentières. Si ésta transcurre en Champaña y en París y sus alrededores, el caballero de la Tour Landry nos transporta al Anjou y al Poitou. Este caballero no es un viejo poeta que ama, sino un padre bastante prosaico que cuenta a la buena de Dios recuerdos de sus años mozos, anécdotas e historias, *pour mes filles aprandre a roumancier*, o como nosotros diríamos: para enseñarles las formas sociales en los negocios de amor. Pero la enseñanza no resulta nada romántica. La tendencia de los ejemplos y amonestaciones, que el solicito gentilhombre expone a la consideración de sus hijas, es más bien la de ponerlas en guardia ante los peligros de un *flirt* romántico. Guardaos de las gentes facundas, que están siempre a punto, con *faulx regars longs et pensifs et petits soupirs et de merveilleuses contenances* (gestos) *affectées et ont plus de paroles à main que autres gens*[400]. No seáis demasiado benévolas. Su padre le había llevado siendo muy joven a un castillo, para que trabase conocimiento con

la hija del dueño, con vistas a un enlace deseado por ambas partes. La joven le había recibido con excepcional afectuosidad. Para saber lo que había dentro de ella habló con ella sobre toda clase de cosas. La conversación recayó sobre los prisioneros y el joven hizo un digno cumplido: *Ma demoiselle, il vaudroit mieulx cheoir* (escoger) *à estre vostre prisonnier que à tout plain d'autres, et pense que vostre prison ne seroit pas si dure comme celle des Angloys. Si* (y) *me respondit, qu'elle avoyt vue nagaires cel qu'elle vouldroit bien qu'il feust son prisonnier. Et* (y) *lors je luy demanday se elle luy feroit male prison, et elle ne dit que nennil* (de ninguna manera) *et qu'elle le tandroit* (trataría) *ainsi chier comme son propre corps, et je lui dis que celui estoit bien eureux d'avoir si doulce et si noble prison. Que vous dirai-je? Elle avoit assez de langaige et lui sambloit bien* (y parecía), *selon ses parolles, qu'elle savoit assez, et si* (y además) *avoit l'ueil (los* ojos) *bien vif et legier.* Al despedirse le rogó por dos o tres veces que volviese pronto, como si le conociese ya de largo tiempo. *Et quant nous fumes partis, mon seigneur de pére me dists: Que te samble de celle que tu as veue. Dy m'en ton avis.* Pero el entusiasmo, demasiado solícito de ella, le había quitado todo deseo de intimar más. *Mon seigneur, elle me samble belle et bonne, maiz je ne luy seray jà plus de près que je suis* (no trataría de conocerla más de lo que ya la conozco), *si vous plaist.* El enlace quedó en suspenso y el caballero tuvo, naturalmente, motivos para no deplorarlo más tarde[401]. Análogos recuerdos, tomados directamente de la vida, que nos ponen en claro cómo se adaptaban las costumbres al ideal, son, por desgracia, sumamente raros en los siglos de que hablamos aquí. ¡Lástima que el caballero de la Tour Landry no nos haya contado algo más aún de su vida! Lo preponderante son también en él las consideraciones generales. Piensa, en primer lugar, en un buen matrimonio para sus hijas. Y el matrimonio tenía poco que ver con el amor. Hay un extenso *debat* entre él mismo y su mujer sobre lo permitido del amor, *le fait d'amer par amours.* Él opina que una muchacha puede, en ciertos casos, amar honestamente; por ejemplo, *en esperance de mariage.* La mujer es opuesta. Una muchacha es preferible que no se enamore, ni siquiera de su novio. Esto no hace más que apartarla de la verdadera piedad. *Car j'ay ouy dire à plusieurs, qui avoient éste amoureuses en leur juenesce* (juventud), *que quant elles estoient à l'eglise,*

que la pensée et la merencollie leur faisoit plus souvent penser à ces estrois (íntimos) *pensiers et deliz* (delicia) *de leurs amours que ou* (al) *Service de Dieu*[*402], *et est l'art d'amours de telle nature que quant l'en* (se) *est plus au divin office, c'est tant comme* (a saber, cuándo) *le prestre tient nostre seigneur sur l'autel, lors leur venoit plus de menus pensiers*[403]. Con esta profunda observación psicológica podían estar de acuerdo Machaut y Peronelle. Pero, ¡qué diferencia, por lo demás, en el modo de ver las cosas el poeta y el caballero! Por otra parte, ¿cómo se compagina este rigor con el hecho de que el padre relate repetidas veces, para enseñanza de sus hijas, historias que por su contenido obsceno figurarían mejor en las *Cent nouvelles nouvelles*?

Justamente la escasa conexión entre las bellas formas del ideal del amor cortés y la realidad del noviazgo y del matrimonio era causa de que el elemento del juego, de la conversación, del pasatiempo literario, pudiese desplegarse tanto más sin trabas en todo lo concerniente a la vida amorosa refinada. El ideal del amor, la bella ficción de lealtad y abnegación, no tenía plaza en las consideraciones harto materiales con que se contraía matrimonio, y, sobre todo, matrimonio noble. Sólo podía vivirse en la forma de un juego encantador o regocijante. El torneo presentaba el juego del amor romántico en su forma heroica. El ideal pastoril suministraba su forma idílica.

Capítulo 10

La imagen idílica de la vida

SOBRE la forma caballeresca de la vida gravitaban demasiados ideales de belleza, virtud y utilidad. Considerándola con un seco sentido de la realidad, como hace, por ejemplo, Commines, resultaba toda la famosa caballería algo perfectamente inútil y falso, una deliberada comedia, un ridículo anacronismo; los verdaderos impulsos que inducen a los hombres a obrar y que determinan la suerte de los Estados y de las sociedades estaban fuera de sus dominios. Si la utilidad social del ideal caballeresco se había debilitado ya extremadamente, todavía era peor con el aspecto ético, la realización de la virtud, a que aspiraba también dicho ideal. Vista desde una vida consagrada al espíritu y a la verdad, era toda aquella nobleza puro pecado y vanidad. Pero más aún: ya desde el punto de vista puramente escéptico fracasaba el ideal. Podía negarse, en efecto y en todos los sentidos, la misma belleza de aquella forma de vida. Aunque la vida caballeresca pudiera parecer muchas veces deseable a los burgueses, lo cierto era que la nobleza sentía un gran cansancio y hastío. El bello juego de la vida cortesana era demasiado pintoresco, demasiado falso, demasiado engorroso. ¡Fuera, aquella vida tan penosa como artificial! ¡Volvamos a la simplicidad y tranquilidad seguras!

Dos caminos había para abandonar el ideal caballeresco: el de la vida real, activa, el del moderno espíritu de investigación y el de la negación del

mundo. Pero este último se dividía como la Y de Pitágoras: la línea capital era la de la auténtica vida espiritual, la línea lateral se mantenía al borde del mundo con sus goces. El anhelo de una vida bella era tan fuerte, que incluso allí donde se reconocía la vanidad de la vida de corte y de lucha y la necesidad de abandonarla, parecía abierta una salida para salvar la belleza de la vida terrena, para realizar un sueño todavía más dulce y más luminoso. La antigua ilusión de la vida pastoril seguía brillando como una promesa de dicha natural, con todo el esplendor que irradiaba desde Teócrito. La máxima felicidad parecía posible sin lucha, huyendo simplemente de la rivalidad, llena de odio y de envidia, por un vano honor y una vana jerarquía, huyendo simplemente del lujo y la pompa recargados y opresivos y de la guerra cruel y peligrosa.

El elogio de la vida simple era un tema que la literatura medieval había tomado ya de la Antigüedad. No es idéntico a la égloga; trátase más bien de una manifestación positiva y una manifestación negativa del mismo sentimiento. La primera es la égloga, en la cual se presenta la antítesis positiva de la vida cortesana; la manifestación negativa es la huida de la corte, el elogio de la *aurea mediocritas*, la negación del ideal de la vida aristocrática, ya se busque refugio en el estudio, en la soledad o en el trabajo. Ambos motivos entremézclanse, empero, continuamente. Sobre el tema de la inanidad de la vida cortesana habían escrito ya en el siglo XII Juan de Salisbury y Walter Mapes sus tratados *De nugis carnalium*. En la Francia del siglo XIV encontró su expresión clásica en una poesía de Felipe de Vitry, obispo de Meaux, que era ambas cosas, músico y poeta, y es celebrado por Petrarca; *Le Dit de Franc Gontier*[404]. La fusión con la égloga es perfecta:

Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Les ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichee une borde portable,
Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
Fromage frais, lact, burre fromaigee,
Craime, matton, pomme, nois, prune, poire,
Aulx et oignons, escaillongne froyee

Sur crouste bise, au gros sel, pour mieulx boire[*405].

Después de la comida se besan *et bouche et nez, polie et bien barbue.* Luego se va Gontier al bosque para cortar un árbol, mientras Dame Helayne se va a lavar la ropa:

J'oy Gontier en abatant son arbre
Die mercier de sa vie seüre:
"Ne sçay —dit-il— que sont pilliers de marbre,
Pommeaux luisants, murs vestus de paincture;
Je n'ay paour de traïson tissue
Soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye
En vaisseau d'or. Je riay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s'i ploye.
Verge d'ussier jamais ne me deboute,
Car jusques la ne m'esprent convoilise,
Ambicion, ne lescherie gloute.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j'ame Helayne et elle moy sans faille,
Et c'est assez. De tombel n'avons cure".
Lors je dys "Las! serf de court ne vault maille,
Mais Franc Gontier vault en or jame pure"[*406].

Esta fue para las generaciones inmediatas la expresión clásica del ideal de la vida sencilla, con su seguridad e independencia, con los goces de la dorada medianía, de la salud, del trabajo y del amor conyugal natural y sin complicaciones.

Eustache Deschamps cantó el elogio de la vida sencilla y del apartamiento de la corte en un gran número de baladas. Entre otras, hace una fiel imitación del *Franc Gontier:*

En retournant d'une court souveraine
Où j'avoie longuement sejourné,

En un bosquet, dessus une fontaine
Trouvé Robin le franc, enchapelé,
Chapeauls de flours avoit cilz afublé
Dessus son chief, et Marión sa drue…[*407].

Deschamps ensancha el tema, burlándose de la vida guerrera y de la caballería. Con sencilla gravedad lamenta la miseria y la crueldad de la guerra; no hay estado peor que el del guerrero; los siete pecados capitales son su obra cotidiana; la codicia y la vanagloria son la esencia de la guerra:

… Je vueil mener d'or en avant
Estat moien, c'est mon oppinion,
Guerre laissier et vivre en labourant.
Guerre mener n'est que dampnacion[*408].

O maldice burlescamente a aquel que quería desafiarle, o se hace prohibir expresamente por su dama el desalío que le imponen por ella[409].

Pero las más de las veces campea el tema de la *aurea mediocritas* por sí solo:

Je ne requier a Dieu fors qu'il me doint
En ce monde lui server et loer,
Vivre pour moy, cote entiere ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter,
Et que je puisse mon estat gouverner
Moiennement, en grace, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander,
Car au jour d'ui est la plus seure vie[*410].

El deseo de gloria y el afán de lucro sólo traen desdichas, mientras que el pobre está contento y es feliz, y vive sin cuidados y largo tiempo:

… Un ouvrier et uns povres chartons

Va mauvestuz, deschirez et deschaulz
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulz
Et liement fait son euvre fenir.
Par nuit dort bien; pour ce uns telz cuers lolaulx
Voit quatre roys et leur regne fenir[*411].

La idea de que el sencillo trabajador sobrevive a cuatro reyes le agrada tanto al poeta, que la repite varias veces[412].

El editor de las poesías de Deschamps, Gastón Raynaud, supone que todas las poesías de esta tendencia[413], por lo general las mejores que ha compuesto Deschamps, proceden de su última época, cuando despojado de sus empleos, abandonado y decepcionado, ve la vanidad de la vida cortesana[414]. Trataríase, pues, de una renuncia. ¿No podría tratarse más bien de una reacción, de un fenómeno de cansancio? A mi parecer, es la nobleza misma la que, en medio de su vida de pasión y de exuberancia galopante, pide y premia estos productos de un poeta de cámara, que prostituye otras veces sus dotes para satisfacer los más groseros deseos de reír de aquélla.

Hacia el 1400 es el círculo de los primeros humanistas franceses el que desarrolla más aún el tema del menosprecio de corte, coincidiendo en parte con el partido reformista de los grandes concilios. El mismo Pierre d'Ailly, gran teólogo y político de la Iglesia, compone como réplica al *Franc Gontier* una poesía en que traza la imagen del tirano en su vida de esclavo llena de terrores[415]. Sus correligionarios utilizan para lo mismo la forma recién resucitada de la epístola latina; así, por ejemplo, Nicolás de Clemanges[416] y su corresponsal Jean de Montreuil[417]. A este círculo pertenecía el milanés Ambrosio de Miliis, secretario del duque de Orleáns, que escribió a Gontier Col una epístola literaria en que un cortesano pone en guardia a un amigo que quiere entrar al servicio de la corte[418]. Esta epístola, caída en el olvido, fue traducida por Alain Chartier, el famoso poeta áulico, o apareció, al menos en traducción, bajo su nombre y con el título *Le Curial*[419]. Este *Curial* fue más tarde traducido de nuevo al latín por el humanista Robert Gauguin[420].

En forma de un poema alegórico, de la índole del *Roman de la Rose*, trata el tema cierto Charles de Rochefort. Su *L'abuzé en cour* fue atribuido al rey René[421]. Jean Mechinot dice como todos sus precursores:

La court est une mer, dont sourt
Vagues d'orgueil, d'envie orages…
Ire esmeut debats et outrages,
Qui les nefs jettent souvent bas;
Traison y fait son personnage.
Nage aultre part pour tes ebats[*422].

Todavía en el siglo XVI no había perdido su incentivo el antiguo tema[423].

La seguridad, la tranquilidad y la independencia son las buenas cosas por las cuales se quiere huir de la corte, para llevar, en cambio, una vida sencilla de trabajo y de dorada medianía en el seno de la Naturaleza. En esto estriba el aspecto negativo del ideal. El aspecto positivo no reside, empero, tanto en las alegrías del trabajo y de la sencillez mismas, cuanto en los gratos goces del amor al natural.

La égloga es por esencia algo más que un mero género literario. No persigue la descripción realista de la vida pastoril con sus goces sencillos y naturales, sino la *imitatio* de la misma. Reina la idea imaginaria y convencional de que la naturalidad inalterada en el amor se encuentra en la vida pastoril. Ya ésta se quería huir, si no en la realidad, al menos en el ensueño. Una y otra vez hubo de servir el ideal pastoril de medio salvador para librar a los espíritus de la tirantez de un amor exageradamente dogmático y formalista. Todos ansiaban desprenderse de las opresivas ideas de la fidelidad y la veneración caballerescas, del aparato multicolor de la alegoría. Pero también de la rudeza, del afán de lucro y de los pecados sociales de la vida erótica real. Un amor sereno y simple y fácilmente satisfecho, en medio de los goces inocentes de la Naturaleza, tal parecía ser la buena suerte reservada a Robin y Marión, a Gontier y Helayne. Ellos eran

los dichosos, los dignos de envidia. El villano cien veces despreciado llegó a ser el ideal.

Pero la última Edad Media es tan genuinamente aristocrática y se encuentra tan inerme frente a una ilusión, que la pasión por la vida en el seno de la Naturaleza no logra llevar a un enérgico realismo, sino que su acción se limita a exornar de un modo artificioso las costumbres cortesanas. Cuando la nobleza del siglo XV juega a los pastores y las pastoras, es todavía muy escaso el contenido del juego en auténtico culto de la naturaleza y entusiasmo por la simplicidad y el trabajo. Cuando María Antonieta ordeña y hace manteca tres siglos después en el Trianón, el ideal está lleno ya de la gravedad de los fisiócratas; la naturaleza y el trabajo ya se han convertido en las grandes divinidades durmientes de la época, a pesar de lo cual todavía hace de ellas un juego la cultura aristocrática. Cuando hacia 1870 la juventud intelectual rusa se desparrama entre el pueblo para vivir como aldeanos entre aldeanos, el ideal se ha convertido en algo amargamente grave. Y aun entonces resultó la realización una ilusión.

Hubo una forma poética que representa el tránsito de la égloga propiamente dicha a la realidad, la serranilla, poesía breve que canta la fácil aventura del caballero con la muchacha campesina. En ella encontró la franca erótica una forma fresca y elegante, que se elevaba por encima de la obscenidad, conservando, sin embargo, todo el incentivo de lo natural. Cabría comparar con ella muchos esbozos de Guy de Maupassant.

El sentimiento sólo es genuinamente eglógico, sin embargo, cuando el amador mismo se siente a la vez pastor. Con esto desaparece todo contacto con la realidad. Todos los elementos de la concepción cortesana de la vida son simplemente traducidos en estilo pastoril. Un luminoso país de ensueño encubre el deseo con un vapor de sones de flautas y de cantos de aves. Es una música jovial, a cuyos gratos sonidos desaparecen las penas del amor, los suspiros y los lamentos, el dolor de los desdeñados. En la égloga retorna la erótica al contacto con el goce de la naturaleza, que le era indispensable. De este modo es como la égloga se tornó el campo en que se desarrolla la expresión literaria del sentimiento de la naturaleza. En un principio no se preocupa todavía de descubrir las bellezas de la naturaleza, sino de pintar los fáciles goces del sol y del verano, de la sombra y de las frescas aguas,

de las flores y de las aves. La observación y la pintura de la naturaleza vienen sólo en segundo lugar. El designio capital sigue siendo el ensueño amoroso. Sólo como accesorios presenta la poesía pastoril muchos rasgos de gracioso realismo. La descripción de la vida del campo en una poesía como *Le dit de la pastoure*, de Cristina de Pisan, inaugura un género.

Una vez que la bucólica ha conquistado su puesto de ideal cortesano, se convierte en una máscara. Todo puede vestirse con el traje pastoril. Mézclame las esteras de la fantasía idílica y del romanticismo caballeresco. Un torneo se desarrolla con la vestidura de un juego de pastores. El rey René mantiene un *Pas d'armes de la bergère.*

Los contemporáneos parecen haber visto realmente algo sincero en esta comedia. Chastellain adjudica a la vida pastoril de René un puesto entre las *Merveilles du monde:*

J'ay un roí de Cécille
Vu devenir berger
Et sa femme gentille
De se mesme mestier,
Portant la pannetière,
La houlette et chappeau,
Logeans sur la bruyére
Auprès de leur trouppeau[*424].

Otras veces sirve la égloga para prestar una vestidura poética a una sátira política totalmente calumniosa. No hay obra de arte más singular que el largo poema pastoril *Le Pastoralet*[*425], en el cual un partidario de los borgoñones narra de un modo muy gracioso el asesinato de Luis de Orleáns, para disculpar el crimen de Juan *Sin Miedo* y desfogar todo el odio de Borgoña contra el duque de Orleáns. Léonet es el nombre pastoril de Juan, Tristifer el de Orleáns. La fantástica danza y el no menos fantástico adorno de flores están descritos de un modo muy peculiar. Incluso la batalla de Azincourt es descrita bajo una veste idílica[426].

En las fiestas de la corte no falta nunca el elemento idílico. Resultaba singularmente apropiado para las mascaradas que como *entremets* prestaban

esplendor a los banquetes y era además particularmente empleado en las alegorías políticas. La imagen del príncipe como pastor y del pueblo como su rebaño habíase impuesto ya al espíritu por otro lado: en las descripciones de la forma primitiva del Estado hechas por los padres de la Iglesia. Como pastores habían vivido los patriarcas. La justa autoridad, tanto temporal como espiritual, no era un imperar, sino un apacentar.

Seigneur, tu es de Dieu bergier;
Garde ses bestes loyaument,
Mets les en champ ou en vergier
Mais ne Ies perds aucunement,
Pour ta peine auras bon paiement
En bien le gardant, et se non,
A male heure reçus ce nom[427].

En estos versos de las *Lunettes des princes* de Jean Meschinot no se trata de una descripción propiamente idílica. Pero tan pronto como se intentaba pintar de un modo nítido algo semejante, emborronábase el cuadro por sí mismo. Un *entremets* de las bodas de Brujas el año 1468 glorificaba a las princesas anteriores como las *nobles bergieres qui par cy devant* (en otro tiempo), *ont este pastoures et gardes des brebis de pardeça* (Países Bajos)[428]. Una representación dada en Valenciennes, con motivo del regreso de Francia de Margarita de Austria el año 1493, mostraba cómo el país salía de su desolación, *le tout en bergerie*[429].

La égloga política sirvió aún en 1648 de forma a un espectáculo *De Leeuwendalers*[430], compuesto por Vondel para festejar la paz de Westfalia. La imagen del príncipe pastor resuena también en el cantar de Guillermo:

Oirlof myn arme schapen
Die syt in groter noot,
Uw herder sal niel slapen,
Al syt gy nu verstroyt[*431].

Hasta en la guerra real se juega con la fantasía idílica. Las bombardas de Carlos *el Temerario* delante de Granson se llaman *le berger et la bergire.* Porque los franceses dicen burlándose que los flamencos no son más que unos pastores ineptos para el oficio de la guerra, Felipe de Ravestein sale al campo con veinticuatro nobles, vestidos de pastores con cayado y zurrón[432].

En las escenas de los pastores de Belén en las representaciones de los misterios entraban, como era muy natural, motivos idílicos, pero la santidad del asunto prohibía en este caso toda alusión al amor y los pastores habían de aparecer sin pastoras[433].

Exactamente como el amor fiel y caballeresco y las ideas del *Roman de la Rose* suministraron la materia para una elegante contienda literaria, se convirtió también el ideal pastoril en objeto de una disputa semejante. También en este caso saltaba la mentira demasiado a la vista y era menester que se la ridiculizase. ¡Cuán poco se asemejaba la vida hiperbólicamente artificiosa y pródigamente multicolor de la aristocracia de la última Edad Media a aquel ideal de sencillez, libertad y fiel amor sin cuidados en medio de la naturaleza! Sobre el tema de *Franc Gontier* de Felipe de Vitry, tipo de la sencillez de la Edad de Oro, habíanse compuesto variaciones sin cuento. Todos declaraban apetecer la comida de Franc Gontier sobre el césped y a la sombra junto a Dame Helayne, con su *menú* de queso, manteca, nata, manzanas, cebollas y pan moreno, con su grato trabajo de leñador, su espíritu de libertad y su exención de cuidados:

Mon pain est bon; ne faut que nulz me veste;
L'eaue est saíne qu'a boire sui enclin,
Je ne doubte ne tirant ne venin[*434].

A Dios quisierais encomendaros.
Su santa palabra,
Como piadosos cristianos vivimos,
Debe aquí pronto ser cumplida.

A veces se olvidaba un poco el papel. Él mismo Eustache Deschamps, que canta reiteradamente la vida de Robin y Marión y las alabanzas de la sencillez natural y de la vida laboriosa, deplora que la corte baile al son de cornamusa, *cet instrument des hommes bestiaulx*[435]. Pero era menester la finura mucho más honda y el agudo escepticismo de un Frangís Villon para ver hasta el fondo toda la falsedad de aquel bello sueño. ¡Qué burla más cruel hay en su balada *Les contrediz Franc Gontier!* Cínicamente opone Villon la vida descuidada de aquel campesino ideal, con su comida de cebollas, *qui causent for alaine,* y su amor bajo las rosas, a la comodidad del gordo canónigo que goza de la vida descuidada y del amor en un cuarto bien tapizado, junto al fuego de la chimenea, con un buen vino y un lecho blando. ¿El pan moreno y el agua de Franc Gontier? *Tous les oyseaulx d'ici en Babiloine* no podrían sujetar a Villon una sola mañana a semejantes manjares[436].

Lo mismo había pasado con el bello sueño del ideal caballeresco. Tenía que sentirse la falsedad y mentira de las demás formas en las cuales pretendió la vida erótica convertirse en cultura. Ante la tormenta de la vida real no pudieron resistir, ni el fanático ideal de la noble y casta fidelidad caballeresca, ni la refinada voluptuosidad del *Roman de la Rose,* ni la grata y dulce fantasía de la égloga. La tormenta soplaba por todos lados. Por el de la vida espiritual resuena la maldición sobre todo lo que sea amor, el pecado que pierde al mundo. En el fondo de la brillante copa del *Roman de la Rose* ve el moralista el poso amargo. «¿De dónde —exclama Gerson—, de dónde los bastardos, de dónde los infanticidios y los abortos, de dónde el odio y envenenamiento de cónyuges?»[437]

Por el lado de las mujeres resuena otra acusación; todas estas formas convencionales del amor son obra masculina. Aun allí donde son idealizadas resulta la cultura erótica total y exclusivamente una obra del egoísmo masculino. ¿Qué otra cosa son las infamaciones siempre repetidas contra el matrimonio y las debilidades de las mujeres, sus infidelidades y su vanidad, sino el manto que cubre el egoísmo masculino? A todas estas infamaciones sólo respondo, dice Cristina de Pisan: «No son las mujeres quienes han hecho estos libros»[438].

No hay, en efecto, ni en la literatura erótica, ni en la literatura piadosa de la Edad Media, apenas una huella de auténtica compasión por la mujer, por su debilidad y por los peligros y dolores que le depara el amor. La compasión habíase hecho formal en el imaginario ideal caballeresco de la liberación de la doncella, donde sólo era propiamente incentivo sensual y satisfacción de la vanidad masculina. Después de haber enumerado todas las debilidades de las mujeres en una sátira de finos colores pálidos, prométese el autor de las *Quinie joyes de mariage* describir la postergación de las mujeres[439], pero no lo hace. Para encontrar la expresión de un sentimiento delicado y femenino es menester llegar a la poesía de la propia Cristina:

Doulce chose est que mariage.
Je le puis bien par moy prouver…[440].

Pero qué débilmente suena la voz de una sola mujer frente al coro de burla en que armoniza el vulgar desenfreno con la predicación moral. Pues sólo existe una pequeña distancia entre el menosprecio de las mujeres en las homilías y la ruda negación del amor ideal por la sensualidad prosaica y el cinismo de taberna.

El bello juego del amor, como forma de vida, fue jugado, pues, en el estilo caballeresco, en el género bucólico y en la artificiosa alegoría de la rosa, y aunque resonaba por todas partes la negación de todos estos convencionalismos, sus formas conservaron, sin embargo, su valor vital y cultural hasta mucho después de la Edad Media. Pues formas con las cuales se cubre el ideal del amor, hay sólo unas pocas en todos los tiempos.

Capítulo II

La imagen de la muerte

NO HAY ÉPOCA que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori.* En su Guía de la vida para uso de los nobles, exhorta así Dionisio Cartujano: «Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros su cuerpo en la tumba»[441]. También la fe había inculcado pronto y gravemente la idea continua de la muerte; pero los tratados de piedad de la primera Edad Media sólo llegaban a manos de aquellos que ya por su parte se habían apartado del mundo. Sólo desde que se desarrolló la predicación para el pueblo, con el auge de las Órdenes mendicantes, redoblaron las exhortaciones hasta convertirse en un coro amenazador que resonaba por el mundo con la vivacidad de una fuga. Hacia el final de la Edad Media vino a sumarse a la palabra del predicador un nuevo género de representación plástica, que encontraba acceso a todos los círculos de la sociedad, especialmente bajo la forma del grabado en madera. Estos dos medios de expresión, poderosos, pero macizos y poco flexibles, la predicación y el grabado, podían expresar la idea de la muerte en una forma muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente. Cuanto había meditado sobre la muerte el monje de las épocas anteriores se condensó entonces en una imagen extremadamente primitiva, popular y lapidaria de la muerte, y

en esta forma fue expuesta la idea verbal y plásticamente a la multitud. Esta imagen de la muerte sólo ha podido recoger verdaderamente un elemento del gran complejo de ideas que se mueve en torno a la muerte: el elemento de la caducidad de la vida. Es como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de la caducidad exclusivamente.

Tres temas suministraban la melodía de las lamentaciones que no se dejaba de entonar sobre el término de todas las glorias terrenales. Primero, este motivo: ¿dónde han venido a parar todos aquellos que antes llenaban el mundo con su gloria? Luego, el motivo de la pavorosa consideración de la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana. Finalmente, el motivo de la danza de la muerte, la muerte arrebatando a los hombres de toda edad y condición.

Frente a estos dos últimos motivos y al horror angustioso que causaban, el motivo de adonde habían ido a parar todas las glorias pasadas resultaba sólo un leve suspiro elegiaco. Es éste un motivo muy antiguo, extendido por el orbe entero de la Cristiandad y del Islam. Encuéntrase ya en el paganismo helénico. Es conocido de los padres de la Iglesia. Byron lo emplea todavía[442]. Mas la última Edad Media vive un período de singular predilección por él. Lo encontramos entonado acaso por vez primera en los pesados hexámetros rimados del monje cluniacense Bernardo de Morlay, hacia 1140:

Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus
Nabugodonosor, et Darii vigor, Meque Cyrus?
Qualiter Orbita viribus inscita (?) praeterierunt,
Fama relinquitur, illaque figitur, hi putruerunt.
Nunc ubi curia, pompaque Julia? Caesar abisti!
Te truculentior, orbe potentior ipse fuisti.
……
Nunc ubi Marius atque Fabricius inscius auri?
Mors ubi nobilis et memorabilis actio Pauli?
Diva philippica vox ubi coelica nunc Ciceronis?
Pax ubi civibus atque rebellibus ira Catonis?

Nunc ubi Regulus? aut ubi Romulus, aut ubi Remus?
Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus[*443].

Resuena de nuevo, menos escolásticamente, en versos que conservan, a pesar de su mayor brevedad, el insistente son del hexámetro rimado, en la poesía franciscana del siglo XIII. Jacopone de Todi, el *joculator Domini*, es con toda probabilidad el poeta autor de las estrofas que encierran bajo el título *Cur mundus militat sub vana gloria* esta retahíla:

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
Fel Sampson ubi est, dux invencibilis
Et pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Aut dulcis Jonathas, multum amabilis?
Quo Cesar abiit, celsus imperio?
Quo Dives splendidus totus in prandio?
Dic ubi Tullius, clarus eloquio
Vel Aristoteles, summus ingenio?[*444].

Deschamps ha puesto en verso muchas veces el mismo tema; Gerson lo utiliza en un sermón; Dionisio Cartujano, en el tratado sobre los *Cuatro Novísimos;* Chastellain lo desarrolla en su largo poema *Le pos de la mort*, para no hablar de otros[445]. Villon acierta a prestarle un nuevo acento: aquella dulce melancolía de la *Ballade des dames du temps jadis*, con el estribillo:

Mais où sont les neiges d'antan?[446]

O bien lo salpica de ironía en la «Balada de los señores», donde entre los reyes, Papas y príncipes de su tiempo se le ocurre de pronto:

Hélas!, et le bon roy d'Espaigne
Duquel je ne sçay pas le nom?[447]

Esto no se lo habría permitido a sí mismo el honorable cortesano Olivier de la Marche, en su *Parement et triumphe des dames*, donde rememora a todas las difuntas princesas de su tiempo, sin apartarse de la antigua melodía del *Ubi sunt.*

¿Qué queda de toda la belleza y la gloria humana? El recuerdo, un nombre. Pero la melancolía de este pensamiento no basta para satisfacer la necesidad de horror que se siente ante la muerte. Para ello míranse los hombres de aquel tiempo en un espejo, que causa un espanto más visible: la caducidad en breve término, la corrupción del cadáver.

El espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos. En los tratados religiosos sobre el menosprecio del mundo estaban conjurados ya todos los horrores de la descomposición. Pero la pintura de los detalles de este espectáculo sólo viene más tarde. Sólo hacia fines de siglo XIV se apoderan las artes plásticas de este motivo[448]. Era necesario cierto grado de fuerza expresiva realista para tratarlo acertadamente en la escultura o la pintura, y esta fuerza se alcanzó por el 1400. Hacia la misma época se propaga el motivo de la literatura eclesiástica a la literatura popular. Hasta bien entrado el siglo XVI vese representado con abominable diversidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto o arrugado, con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierta, con los gusanos pululantes en las entrañas. El pensamiento gusta de detenerse una y otra vez en esta espantosa visión. ¿No es extraño que no dé nunca un paso más, ni vea cómo la corrupción misma tiene también su término y se convierte en tierra y flores?

¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿O es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que sólo de este modo puede despertar de la borrachera que le produce el impulso vital? ¿Es el miedo a la vida, que tan fuertemente domina a aquella época, el sentimiento de decepción y desánimo, que quisiera inclinarse a la verdadera entrega de aquel que ha luchado y vencido, pero que, a pesar de ello, se aferra con todas sus fuerzas a cuanto es pasión terrena? Todos estos momentos efectivos se hallan inseparablemente unidos en aquella expresión de la idea de la muerte.

El miedo a la vida: negación de la belleza y de la dicha, porque hay unidos a ellas dolores y tormentos. Existe una asombrosa semejanza entre la antigua expresión hindú, budista, de este sentimiento y la cristiana medieval. También en aquélla se encuentra siempre el asco por la vejez, la enfermedad y la muerte, también los colores de la corrupción. Los ingenuos estéticos de la India habían llegado a hacer de esto un género poético especial, *bîbhatsa-rasa* o el sentimiento de lo asqueroso, dividido en tres subgéneros, según que la repulsión fuese provocada por lo repugnante, lo espantoso o lo voluptuoso[449]. El monje creía hacer dicho todo lo que había que decir, mostrando la superficialidad de la belleza corporal. «La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel así como se dice que el lince de Beocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?»[*450]

El desalentador estribillo del menosprecio del mundo encontrábase repetido desde hacía largo tiempo en muchos tratados, pero ante todo en el *De contemptu mundi* de Inocencio III, que sólo hacia el final de la Edad Media parece haber alcanzado su mayor difusión. Es notable que haya sido este político, el más poderoso y el más favorecido por la fortuna de cuantos se han sentado en la silla de San Pedro, este Papa tan complicado en tantas cosas e intereses terrenales, que en ellos pereció, quien compusiera en años anteriores esta obra escarnecedora de la vida. *«Concipit mulier cum immunditia et fetore, parit cum tristitia et dolore, nutrit cum angustia et labore, custodit cum instantia et timore»*[451]. «Concibe la mujer con suciedad y fetidez, pare con tristeza y dolor, amamanta con dificultad y trabajo, vigila con ansiedad y temor». ¿No tenían, pues, ningún valor en aquel tiempo las rientes alegrías de la maternidad? *«Quis unquam vel unicam diem totam duxit in sua delectalione jucundam… quem denique visus vel auditus vel aliquis ictus non offenderit?»* «¿Quién ha pasado ni siquiera un solo día totalmente agradable y placentero… o que no le haya

ofendido una mirada, una voz o un golpe de alguno?»[452]. ¿Es esto sabiduría cristiana o enfado de un niño mimado?

Hay, sin duda alguna, en todas estas reflexiones un espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma. Y obsérvese cómo se lamenta especialmente la belleza femenina (principalmente en la literatura, menos en las artes plásticas). Apenas existe diferencia entre las exhortaciones religiosas a pensar en la muerte y en la caducidad de las cosas terrenas y los lamentos de las antiguas cortesanas por la decadencia de su belleza, que ya no pueden ofrecer.

Ante todo, un ejemplo en cuyo primer término aún figura la exhortación edificante. En el convento de los Celestinos de Avignon encontrábase antes de la Revolución una pintura mural, que la tradición atribuía al fundador del convento, al propio rey René, conocedor de todas las artes. Representaba un cadáver de mujer puesto en pie, con un magnífico tocado y envuelto en su traje mortuorio. Los gusanos devoraban el cuerpo. Las primeras estrofas de la inscripción puesta debajo decían:

Une fois sur toute femme belle
Mais par la mort suis devenue telle.
Ma chair estoit très belle, fraische et tendre,
Or est-elle toute toumée en cendre
Mon corps estoit très plaisant et très gent (lindo),
Je me souloye souvent (solía) *vestir de soye* (seda),
Or en droict fault que toute nue je soye.
Fourrée estois de gris et de menu vair.
En gran palais me logeois à mon vueil (para placer mío)
Or suis logiée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornéz,
Or est d'aragnes ma fosse environnée[*453].

Estas exhortaciones no dejaban de hacer su efecto, como prueba la leyenda que se había enlazado con la pintura y los versos: el regio artista, el

adorador de la vida y de la belleza *par excellence*, había visto en el sepulcro a su amada tres días después del entierro y la había pintado.

El sentimiento cambia ya un poco en la dirección de la sensualidad mundanal, tan pronto como la lección de la caducidad no es corroborada por el horrible espectáculo del cadáver del prójimo, sino que se les señala a los vivos su propio cuerpo —ahora todavía bello, pero pronto pasto de los gusanos—. Olivier de la Marche concluye su edificante poema alegórico sobre el vestido de las mujeres —*Le parement et triumphe des dames*— con la muerte, que presenta el espejo a todas las bellezas y las vanidades:

Ces doulx regards, ces yeulz faiz pour plaisance
Pensez y bien, ilz perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche d'eloquence
Se pourriront…[454].

Esto aún es un honrado *Memento mori*. Pero pasa en una transición imperceptible a ser una lamentación fastidiosa, mundanal y egoísta de los males de la vejez:

Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX *ans est pour ung bien grant nombre,*
Vostre beaulté changera en laydure (fealdad)
Vostre santé en maladie obscure,
Et ne jerez en ce monde que encombre (un obstáculo).
Se fille avez, vous luy serez ung umbre,
Celle sera requise et demandée,
El de chascun la mère habandonnée[455].

Todo sentido piadoso y edificante está ya lejos, cuando Villon compone las baladas en que *la belle heaulmière*, célebre cortesana parisiense en otro tiempo, compara sus irresistibles encantos anteriores con la miserable ruina de su cuerpo ya viejo:

Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voultiz (arqueados),
Grant entroeil, le regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz 10;
Ce beau nez droit, grant ne petit,
Ces petites joinctes oreilles,
Mentón fourchu, cler vis traictiz (claro rostro ovalado)
Et ces belles levres vermeilles?
……
Le frond ridé, les cheveux gris,
Les sourcils cheuz (pelados), *les yeux estains* (apagados)…[456]

En uno de los libros poéticos de la Sagrada Escritura de los budistas meridionales figura la canción de una piadosa monja vieja, Ambapáli, tan caduca como *la belle heaulmière.* También ella compara su pasada belleza con su vejez, que despierta aversión, pero alaba llena de gratitud la desaparición de aquella indigna belleza[457]. Pero, ¿es la distancia entre este sentimiento y el anterior tan grande como pudiera parecemos a primera vista?

El vivo horror a la descomposición del cuerpo terrenal explica a la vez el alto valor que se atribuía a la incorruptibilidad de los cadáveres de algunos santos, como, por ejemplo, el de Santa Rosa de Viterbo. Es una de las mayores glorias de María que su asunción haya librado a su cuerpo de la descomposición terrena[458]. El espíritu que habla aquí es en el fondo un espíritu materialista, que no podía librarse de la idea del cuerpo. Es el mismo espíritu que se revela en el singular cuidado con que eran tratados a veces los cadáveres. Encuéntrase la costumbre de pintar inmediatamente después de la muerte el rostro de un difunto de calidad, a fin de que no se hiciese visible ninguna alteración antes de enterrarlo[459]. El cadáver de un predicador de Ja secta herética de los *turlupins,* que había muerto en París en la prisión antes de ser sentenciado, fue conservado catorce días en un tonel con cal, a fin de poder quemarlo junto con una hechicera viva[460]. Universalmente difundida estaba la costumbre de cortar los cadáveres de las personas principales y cocerlos, hasta que se desprendía la carne de los

huesos, después de lo cual los huesos eran limpiados y enterrados solemnemente en un cofre, mientras que las entrañas y el resto eran sepultados. En los siglos XII y XIII es esto completamente usual y sucede con los obispos lo mismo que con una serie de reyes[461]. En el año 1299, y de nuevo en 1300, es prohibido con el mayor rigor por el Papa Bonifacio VIII, como un *detestandae feritatis abusus, quem ex quodam more horribili nonnulli fideles improvide prosequuntur.* Sin embargo, todavía en el siglo XIV se concedió más de una vez dispensa papal de la prohibición y todavía en el siglo XV estaba la costumbre en honor entre los ingleses de Francia. Los cadáveres de Eduardo de York y de Michael de la Pole, conde de Suffolk, el más distinguido de los caballeros ingleses que cayeron en Azincourt, fueron tratados de este modo[462]. Lo mismo sucede con el propio Enrique V, con William Glasdale, que se ahoga en la liberación de Orleáns por Juana de Arco, con un sobrino de sir John Fastolfe, que cae en 1435 en el asedio de Saint Denis[463].

La figura misma de la muerte era conocida hacía siglos en más de una forma dentro de su representación plástica y literaria: como caballero apocalíptico galopando sobre un montón de hombres yacentes en el suelo, como Megera con alas de murciélago que se precipita, así en el *Campo Santo* de Pisa, como un esqueleto con una guadaña o con una flecha y un arco, marchando en un carro tirado por bueyes, y finalmente, cabalgando sobre un buey o sobre una vaca[*464]. Pero la fantasía no tenía bastante con la figura personificada de la muerte sola.

En el siglo XIV aparece el notable término de *macabre,* o como se decía primitivamente: *Macabré. Je fis de Macabré la dance,* dice en 1376 el poeta Jean Le Fèvre. Es un nombre propio, cualquiera que sea la muy discutida etimología de la palabra[465]. Sólo mucho más tarde se ha abstraído de *La Danse macabre* el objetivo, que ha llegado a tener para nosotros un matiz significativo tan preciso y peculiar, que podemos designar con el término *macabro* la visión entera de la muerte que tenía la última Edad Media. En nuestra época puede encontrarse aún el concepto de la muerte en la forma de lo *macabro,* principalmente en los cementerios de aldea, donde todavía se percibe su eco en versos y figuras. Hacia el final de

la Edad Media ha sido esta interpretación un gran pensamiento cultural. Con ella entra en la representación de la muerte un nuevo elemento de fantasía patética, un estremecimiento de horror, que surgía de esa angustiosa esfera de la conciencia en que vive el miedo a los espectros y se producen los escalofríos de terror. La idea religiosa, que lo dominaba todo, lo tradujo en seguida en moral, lo convirtió en un *memento mori*, haciendo, sin embargo, uso gustoso de toda la sugestión terrorífica que traía consigo el carácter espectral de aquella representación.

En torno a la danza de la muerte agrúpanse algunas otras representaciones en conexión con la muerte e igualmente destinadas a servir de espanto y de advertencia. La parábola de los tres muertos y de los tres vivos es anterior en el tiempo a la danza de la muerte[466]. Ya en el siglo XIII aparece en la literatura francesa. Tres jóvenes nobles encuentran inesperadamente a tres muertos, que provocan repulsión, los cuales les hablan de su propia grandeza terrena anterior y del cercano fin que les espera a ellos, los vivos. Las impresionantes figuras del *Campo Santo* de Pisa constituyen la representación más antigua del tema en el gran arte, habiéndose perdido las esculturas del pórtico de la iglesia de los Inocentes, de París, donde el duque de Berry hizo reproducir la escena el año 1408. Pero la miniatura y el grabado en madera hacen de ella un bien común en el siglo XV y también como pintura mural está muy difundida.

La representación de los tres muertos y de los tres vivos constituye el miembro de enlace entre la repulsiva imagen de la corrupción y la idea plástica en la danza de la muerte: que ante ésta, todos son iguales. Exponer la evolución histórica de esta idea como tema artístico es para nosotros secundario. Francia parece ser también la patria de la danza de la muerte. Pero, ¿cómo ha surgido ésta? ¿Realmente como una representación escénica o como una representación plástica? Es sabido que la tesis de que el desarrollo de los motivos en las artes plásticas del siglo XV se ha inspirado por regla general en el espectáculo de las representaciones dramáticas, tesis sostenida por Emile Mâle, no ha podido resistir en su generalidad a la crítica. Pero respecto de la danza de la muerte pudiera ser que hubiese que hacer una excepción en la repulsa de la tesis, o sea, que en este caso haya precedido la representación dramática a la plástica. Desde luego, ya sea

antes, ya después, fue la danza de la muerte representada escénicamente y no sólo pintada o grabada en madera. El duque de Borgoña la hizo representar el año 1449 en su *Hôtel* de Brujas[467]. Si pudiésemos figurarnos el espectáculo, los colores, los movimientos, el desfile de luz y sombras sobre los danzantes, podríamos comprender los verdaderos estremecimientos que la danza de la muerte causaba a los espíritus, mejor aún que por los grabados en madera de Guyot Marchant y de Holbein.

Los grabados en madera con que el impresor parisiense Guyot Marchant ornó en el año 1485 la primera edición de *La Danse macabré* estaban tomados, con toda seguridad, de la más célebre de todas las danzas de la muerte, de las pinturas murales que en el año 1424 se habían ejecutado en el pórtico del cementerio de los Inocentes, de París. Las sentencias que había por debajo de estas pinturas murales y que están contenidas en la edición de 1485 acaso procediesen del poema perdido de Jean Le Févre, el cual había seguido, probablemente, un original latino. Como quiera que sea, la danza de la muerte del cementerio de los Inocentes, desaparecida desde el siglo XVII con la demolición del pórtico, fue la representación más popular de la muerte que conoció la Edad Media. Miles de personas se han concentrado día tras día en el singular y macabro punto de reunión, que era el cementerio de los Inocentes, para contemplar las sencillas figuras y leer los versos fácilmente comprensibles, cada estrofa de los cuales concluía con un conocido refrán, a la *vez* que se consolaban con la igualdad de todos en la muerte y se estremecían ante la idea de su fin. En ninguna parte estaba tan en su lugar aquella muerte parecida a un mono. Riendo sarcásticamente, con el andar de un antiguo y tieso maestro de baile, invita al Papa, al emperador, al noble, al jornalero, al monje, al niño pequeño, al loco y a todas las demás clases y condiciones, a que la sigan. ¿Reflejan todavía en alguna medida los grabados en madera del año 1485 la impresión ejercida por las famosas pinturas murales? Verosímilmente no; ya los vestidos de las figuras prueban que éstas no eran copia fiel de la obra de 1424. Para hacerse en cierta medida una idea de la impresión ejercida por la danza de la muerte de los Inocentes, habría que contemplar más bien la de la iglesia de La Chaise-Dieu[468], en que lo espectral es realzado aún por el estado de las pinturas, sólo terminadas a medias.

El cadáver que se repite cuarenta veces, yendo en busca de los vivos, todavía no es realmente la muerte, sino el muerto. Los versos llaman a la figura *Le mort* (en la danza macabra de las mujeres, *La morte*); es una danza de los muertos, no de la muerte[*469]. Tampoco es un esqueleto, sino un cuerpo todavía no completamente descarnado, con el vientre rajado y hueco. Sólo hacia 1500 viene la figura del gran maestro de baile, que conocemos por Holbein. Entretanto, ha ido condensándose a la vez la representación de un indefinido doble en la de la Muerte como portero personal y activo que clausura la vida. «Yo soy la Muerte cierta a todas criaturas», así empieza la impresionante danza de la muerte española del final del siglo XV[*470]. En la antigua danza de la muerte, el bailarín incansable es aún eh mismo vivo, tal y como será en un cercano porvenir, una atormentadora reduplicación de su persona, su propia imagen vista en un espejo; no, como quieren algunos, un difunto anterior de la misma clase y del mismo rango. Justamente esta advertencia: sois vosotros mismos, es la que presta ante todo a la danza de la muerte su fuerza terrorífica.

También en el fresco que ornaba la bóveda del monumento sepulcral del rey René y de su esposa Isabel en la catedral de Angers, era aún el rey mismo el que estaba representado. Veíase allí cómo un esqueleto (¿o no habrá sido también éste más bien un cadáver?), cubierto con un largo manto y sentado en un trono de oro, hollaba con sus pies mitras, coronas, esferas terrestres y libros. La cabeza estaba apoyada en la esquelética mano, cuyos dedos trataban de sostener una corona vacilante[471].

En la primitiva danza de la muerte sólo figuraban varones. El designio de enlazar con la advertencia de la caducidad y la vanidad de las cosas terrenales, la lección de la igualdad social ante la muerte, traía naturalmente a primer término a los varones, depositarios de las funciones y de las dignidades sociales. La danza de la muerte no era sólo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, habiendo en los versos que la acompañan una leve ironía. Ahora bien, el mismo Guyot Marchant publicó como continuación de su edición una danza macabra de las mujeres, para la cual escribió los versos Martial d’Auvergne. El desconocido autor de los grabados en madera quedó por debajo del modelo que le proporcionaba la edición anterior: él mismo se limitó a inventar la horrible figura del

esqueleto, en torno a cuyo cráneo aún ondean algunos cabellos femeninos. En la danza macabra de las mujeres surge de nuevo y prontamente el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza que se convierte en podredumbre. ¿Cómo podía ser de otro modo? No había cuarenta profesiones y Órdenes femeninas. La provisión estaba agotada con los estados más principales, como reina, dama de honor, etc., algunas funciones u Órdenes religiosas, como abadesa, monja, y un par de profesiones, como vendedora y partera. El resto sólo podía llenarse considerando a las mujeres en las sucesivas fases de su vida femenina, como doncella, amada, novia, recién casada, encinta. Y así es como también aquí son las lamentaciones por la alegría y la belleza pasadas o nunca gozadas, las que hacen resonar de un modo más estridente la voz del *Memento mori.*

Una imagen faltaba aún en aquella horrífica pintura de la muerte: la de la hora misma de la muerte. El espanto de esta hora no podía imprimirse en el espíritu más vivamente que con el recuerdo de Lázaro, que no había conocido desde su resurrección —decíase— otra cosa que un mísero horror a la muerte, ya padecida una vez. Y si el justo no podía menos de temer así, ¿en qué medida no debería temer el pecador?[472]. La imagen de la agonía era la primera de las cuatro postrimerías, de los *Quattuor hominum novissima,* sobre los cuales debía el hombre meditar continuamente: muerte, juicio, infierno y gloria. Como tal pertenece dicha imagen a la esfera de las ideas escatológicas. En un principio sólo se trata de representar la muerte corporal. Pero estrechamente emparentado con el tema de los cuatro novísimos está el *ars moriendi,* creación del siglo XV que, lo mismo que la danza de la muerte, tuvo por medio de la imprenta, y del grabado en madera un círculo de acción mucho más amplio que todas las ideas piadosas anteriores. Trataba las tentaciones, cinco en número, con que el demonio tiende asechanzas al moribundo: la duda en la fe, la desesperación por sus pecados, la afección a sus bienes terrenos, la desesperación por su propio padecer; finalmente, la soberbia de la propia virtud. Cada vez llega un ángel, para apartar con sus consuelos las asechanzas de Satán. La descripción de la agonía misma era un antiguo asunto de la literatura religiosa: en ella se reconoce siempre el mismo modelo[473].

Chastellain ha resumido en un extenso poema, *Le Miroir de Mort*[474], todos los motivos que hemos expuesto. Empieza con una patética narración, que no deja de hacer efecto ni a pesar de la solemne prolijidad que es propia de este autor. Su amada moribunda le llama y dice con la voz rota:

Mon amy, regardez ma face
Voyez que fait dolante mort
Et ne l'oubliez désormais:
C'est celle qu'aimiez si fort;
Et ce corps vostre, vil et ort (feo y sudo)
Vous perderez pour un jamais;
Ce sera puant entremais (pasto)
A la terre et à la vermine;
Dure mort toute beauté fine.

Esta lamentación da al poeta motivo para componer su espejo de la muerte. Primero desarrolla el tema «¿Dónde están los grandes de la tierra?» El desarrollo es demasiado largo, un poco escolástico, sin huella de la leve melancolía de François Villon. Luego sigue algo así como un primer conato de danza de la muerte, pero sin vigor ni fantasía. Para concluir da un *Ars moriendi* en forma versificada. He aquí su descripción de la agonía:

Il n'a membre ne facture (parte)
Qui ne sente sa pourreture.
Avant que l'esprit soit hors,
Le coeur qui veult crevier au corps (romperse en el cuerpo)
Haulce et souliève la poitrine
Qui se veult joindre à son eschine (espina dorsal)
La face est tainte et apalie (coloreada y pálida)
Et les yeux treilliés en la teste (enverjados en la cabeza)
La parolle luy est faillie,
Car la langue au palais se lie (pega)
Le poulx tressault et sy halette (El pulso tiembla y él jadea).

……

Les os desjoindent à tous lez (se dislocan por todas partes);
Il n'a nerf qu'au rompre ne tende[475].

Villon resume todo esto en media estrofa de un modo mucho más patético[476]. Se reconoce el modelo común:

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vuines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes (articulaciones) *es nerfs croistre et estendre* (extenderse y estirarse).

Y una vez más la idea sensual, que se propaga a través de todas estas imágenes de espanto:

Corps femenin, qui tant est tendre,
Poly, souef (suave), *si precieux,*
Te fauldra il ces maulx attendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx.

En ninguna parte estaba reunido todo lo que ponía a la muerte delante de los ojos tan patéticamente como en el cementerio de los Inocentes, de París. En él apuraba el espíritu hasta el fondo el horror de lo macabro. Todo cooperaba a prestar a aquel sitio el lúgubre carácter sagrado y el estremecimiento pintoresco de que tanto gustaba la última Edad Media. Ya los santos a quienes estaban consagrados la iglesia y el cementerio, los Santos Inocentes sacrificados en lugar de Jesús, provocaban con su lastimoso martirio la intensa excitación y la emoción sangrienta que paladeaba aquella época. Justamente en aquel siglo estuvo muy en primer término la veneración de los Santos Inocentes. Poseíase más de una reliquia de los niños de Belén. Luis XI regaló a la iglesia de París consagrada a ellos *un Innocent entier,* encerrado en una gran urna de cristal[*477]. Aquel

cementerio era el lugar donde se prefería reposar, mejor que en ninguna otra parte. Un obispo de París hizo poner en su sepulcro un poco de tierra del cementerio de los Inocentes, porque no podía ser sepultado allí[478]. Pobres y ricos descansaban allí unos junto a otros, aunque no por mucho tiempo, pues el espacio para enterramientos, en el cual tenían derecho de sepultura veinte parroquias, era tan solicitado, que al cabo de algún tiempo eran desenterradas de nuevo las osamentas y vendidas las lápidas sepulcrales. Decíase que un cuerpo se descomponía allí en nueve días, con excepción de los huesos[479]. Los cráneos y las osamentas eran amontonados luego en los osarios que había encima del pórtico, que rodeaba el cementerio por tres lados. A miles yacían allí, desnudos y patentes, predicando la doctrina de la igualdad universal. Bajo las arcadas podía verse y leerse la misma doctrina en las pinturas y en los versos de la danza de la muerte. Para la construcción de los *beaux charniers* (bellos osarios) había dado dinero, entre otros, el noble Boucicaut[480]. En el pórtico de la iglesia había hecho representar plásticamente la escena de los tres muertos y los tres vivos el duque de Berry, que quiso yacer en ella. Más tarde, en el siglo XVI, descollaba aún sobre el cementerio la Gran Muerte, que solitaria constituye hoy en el Louvre el único resto de todo cuanto estuvo reunido allí en un día.

Aquel sitio era para los parisienses del siglo XV como un melancólico *Palais Royal* de 1789. En medio del continuo enterrar y desenterrar era aquello un paseo, donde las gentes se encontraban. Había pequeñas tiendas junto a los osarios y mozas ligeras bajo las arcadas. No faltaba una ermitaña encerrada entre paredes, del lado de la iglesia. Con frecuencia predicaba un fraile mendicante en aquel lugar, que era por sí mismo un sermón en estilo medieval. Otras veces congregábase allí una procesión de niños: 12.500 en número, dice el burgués de París, todos con cirios, que llevaban a *Notre Dame* un Inocente y volvían a traerlo. Hasta fiestas solemnes se celebraban allí[481]. Tanto se habían convertido a su vez en hábito las mismas cosas que causaban horror.

En el deseo de hacer directamente sensible la muerte trajéronse a la conciencia tan sólo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo. La visión macabra de la muerte no conoce ni el aspecto elegíaco, ni la ternura, y en el

fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo o destruida, ni tampoco un tierno recuerdo ni un acto de resignación. Nada de la *divine depth of sorrow.* Una sola vez resuena un tono más suave. En la danza de la muerte habla así la muerte al jornalero:

Loboureur qui en soing et painne (con esfuerzo y dolor)
Avez vescu tout vostre temps,
Morir fault, c'est chose certainne,
Reculler n'y vault ne contents (no vale retroceder ni resistir).
De mort devez estre contens
Car de grant soussy (cuidado) *vous delivre…*

Mas el jornalero lamenta la pérdida de la vida, cuyo fin ha deseado con frecuencia.

Martial d'Auvergne, en su danza macabra de las mujeres, hace a la niña invocar a su madre: ¡dame la muñeca, los juguetes y el vestido nuevo! Los emocionantes acentos de la vida infantil son extraordinariamente raros en la literatura de la última Edad Media; no había sitio para ellos en la pesada rigidez del gran estilo. Ni la literatura sagrada, ni la profana, conocen realmente al niño. Cuando Antoine de la Salle quiere en *Le Reconfort*[482] consolar a una noble dama por la pérdida de su hijito, no sabe ofrecerle otra cosa que la historia de un niño, que había perdido aún más cruelmente su corta vida, siendo sacrificado como rehén. Para vencer el dolor no acierta a proporcionarle otra cosa que la doctrina de no apegarse a nada terrenal. Pero luego refiere aquella historia que conocemos como cuento popular bajo el nombre de la camisita del muerto: el niño muerto viene a buscar a su madre para pedirle que no llore más, a fin de que pueda secar su mortajita. Y resuena de una vez un tono mucho más íntimo que el del *Memento mori,* cantado por mil voces. ¿No habrán conservado el cuento y la canción

populares de aquellos siglos sentimientos que apenas conoce la literatura erudita?

El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza. Todo lo que hay en el medio permanece silenciado. En el espectáculo demasiado grosero de la danza de la muerte y del horrífico esqueleto, petrifícase el sentimiento vivo.

Capítulo 12

El espíritu religioso y su expresión plástica

La representación de la muerte puede servir como ejemplo general de la vida espiritual en la última Edad Media: es frecuente que el pensamiento se desborde y como encenague en la imagen. El contenido entero de la vida espiritual busca expresión en imágenes sensibles, acuñándose todo el oro en pequeños y delgados discos. Existe una necesidad ilimitada de prestar forma plástica a todo lo santo, de dar contornos rotundos a toda representación de índole religiosa, de tal suerte, que se grabe en el cerebro como una imagen netamente impresa. Pero con esta inclinación a la expresión plástica hállase todo lo santo continuamente expuesto al peligro de petrificarse o de hacerse superficial.

El proceso evolutivo de la religiosidad superficial del pueblo, en la última Edad Media, no puede expresarse de un modo más conciso y exacto que en las siguientes palabras de Jacobo Burckhardt, tomadas de sus *Consideraciones sobre la historia universal:* «Una religión poderosa despliégase en todas las cosas de la vida y tiñe con sus colores todos los movimientos del espíritu y todos los elementos de la cultura. Con el tiempo, sin embargo, reaccionan todas estas cosas, a su vez, sobre la religión; más aún, el verdadero núcleo de ésta puede ser sofocado por el círculo de representaciones e imágenes que ella habla hecho entrar antes en su esfera. La santidad de todos los aspectos de la vida tiene su lado fatal.» Y más

adelante: «Ahora bien, jamás ha habido una religión por completo independiente de la cultura de los pueblos y de las épocas respectivas. Justamente cuando con ayuda de documentos sagrados, tomados en sentido literal, impera de un modo más soberano y todo parece regirse por ella, cuando ella se “enlaza con la vida entera”, esta vida influye también indefectiblemente sobre ella, se enlaza también con ella. Hasta que llega un momento en que estos íntimos enlaces con la cultura ya no representan para ella una ventaja, sino puros peligros. No obstante, una religión siempre obrará así, mientras tenga realmente fuerza vital»[483].

La vida de la cristiandad medieval está penetrada y completamente saturada de representaciones religiosas, en todos sus aspectos. No hay cosa ni acción que no sean puestas continuamente en relación con Cristo y con la fe. Todo se dirige a una interpretación religiosa de todas las cosas. Vemos un ingente despliegue de íntima fe; pero en aquella atmósfera sobresaturada no puede estar siempre presente la tensión religiosa, la verdadera trascendencia, el abandono del más acá. Pero si cede la tensión, todo cuanto estaba destinado a despertar la conciencia de Dios se petrifica en una espantosa vulgaridad, en una asombrosa mundanalidad, en formas ultramundanas. Incluso en un espíritu tan excelsamente santo como el de Enrique Susón, en el cual acaso no cedió un momento la tensión religiosa, resulta, sin embargo, muy pequeña la distancia de lo sublime a lo ridículo para nuestra manera de sentir las cosas, que ya no es medieval. Es sublime cuando —como el caballero Boucicaut por una amada terrenal— quiere, en honor de María, tributar honras a todas las mujeres y pisa en el barro por dejar paso a una pobre. Sigue también los usos del amor cortés y celebra el primero del año y el primero de mayo sus amores con su novia, la sabiduría, haciendo una corona y una canción. Cuando escucha una canción de amor, la refiere en seguida a su «Sabiduría». Pero, ¿qué diremos de lo siguiente? A la mesa solía Susón, cuando comía una manzana, cortarla en cuatro partes, comiendo tres en nombre de la Santísima Trinidad y la cuarta *in der minne, ais diu himelsch muter irem zarten kindlein Jesus ein epfelli gab zu essen*[*484]; y comía esta cuarta parte con piel, porque los niños pequeños gustan de comer las manzanas sin pelar. En los días siguientes a Nochebuena —o sea, en el tiempo durante el cual el Niño Jesús era todavía

demasiado pequeño para comer manzanas— no comía el cuarto trozo, sino que lo ofrecía a María, para que ésta se lo diese a su hijo. Lo que bebía, lo tomaba en cinco tragos, para conmemorar las cinco llagas del Señor; pero como del costado de Cristo había fluido sangre y agua, dividía en dos el quinto trago[485]. He aquí la «santidad de todos los aspectos de la vida» en su más consecuente aplicación.

Si se prescinde por el momento del grado de intimidad, para atenerse tan sólo a la forma religiosa, hay realmente en la religiosidad de la última Edad Media muchas cosas que pueden interpretarse como excrecencias de la vida religiosa, supuesto que no se tome este concepto desde un punto de vista dogmático protestante. Habíanse desarrollado en la Iglesia tal cantidad de usos y de conceptos, que llenaban de espanto a muchos graves teólogos, aun prescindiendo de los cambios cualitativos que traigan consigo. El espíritu reformista del siglo XV no se revuelve tanto contra el carácter profano o supersticioso de las innovaciones como contra aquel recargar la fe en sí y por sí. Los signos de la gracia divina, siempre pronta, habían ido aumentando de continuo; junto a los sacramentos andaban por todos lados las bendiciones; de las reliquias se había pasado a los amuletos; el poder de la oración habíase tornado una cosa formal con los rosarios; la pintoresca galería de los santos aumentaba sin cesar en color y en vida. Y aunque la teología se cuidaba celosa de establecer una rigurosa distinción entre sacramentos y sacramentales, ¿qué medio había para guardar al pueblo de fundar su fe y su esperanza en todas esas cosas mágicas y pintorescas? Gerson había encontrado en Auxerre a un hombre que afirmaba que la fiesta de los locos con la cual se celebraba la entrada del invierno en las iglesias y conventos, era tan santa como la fiesta de la concepción de María[486]. Nicolás de Clemanges escribió un tratado contra la institución y celebración de nuevas fiestas: hay algunas de ellas, declaraba, en las cuales toda la liturgia, aproximadamente, es apócrifa, y habla con elogio del obispo de Auxerre, que había abolido la mayor parte de los días de fiesta[487]. Pierre d'Ailly vuélvese en su obra *De Reformatione*[488], contra el continuo aumento de iglesias, solemnidades, santos y días de fiesta; contra la superabundancia de imágenes y de pinturas; contra la excesiva prolijidad del culto y el empleo de escritos apócrifos en la liturgia de las

festividades; contra la introdución de nuevos himnos y oraciones o de otras novedades arbitrarias; contra el incremento demasiado riguroso de las vigilias, oraciones, ayunos y abstinencias. Existía una general inclinación a enlazar cada punto de la adoración tributada a la Madre de Dios con un rito especial. Había misas especiales —que la Iglesia abolió más tarde— dedicadas a la piedad de María, a sus siete dolores, a todas sus fiestas juntas, a sus hermanas María Jacobé y María Salomé, al arcángel San Gabriel, a todos los santos que formaban el árbol genealógico del Señor[489]. Tenemos, además, demasiadas Órdenes monásticas, dice d'Ailly, y esto conduce a la diversidad de usos, a la separación y a la soberbia, a una vanidosa exaltación de una Orden religiosa sobre las demás. Ante todo quiere d'Ailly limitar las Órdenes mendicantes. Su existencia es un perjuicio para las leproserías y los hospitales, y para los demás realmente pobres y verdaderamente necesitados, que tienen derecho y justo título para pedir limosna[490]. Quiere también expulsar de la Iglesia a los predicadores de indulgencias, que no hacen sino mancharla y ponerla en ridículo con sus mentiras[491]. ¿Y a qué va a conducir la continua fundación de nuevos conventos de mujeres sin los medios suficientes?

Como se ve, Pierre d'Ailly sale a la liza más contra los males cuantitativos que contra los cualitativos. Con excepción de sus censuras a la predicación de indulgencias, no pone expresamente en duda la piedad ni la santidad de todas esas cosas. Lo que le atemoriza es solamente su desenfrenado incremento. Ve a la Iglesia asfixiada por aquella carga de múltiples particularidades. Cuando Alanus de Rupe hizo propaganda de su nueva hermandad del Rosario, la resistencia que encontró iba más contra la novedad en sí que contra el programa. Los adversarios decían que, confiados en el efecto de una comunidad orante tan grandiosa como la que Alanus imaginaba, el pueblo descuidaría las penitencias prescritas y el clero el breviario. Las iglesias parroquiales quedarían vacías, si la hermandad sólo se reunía en las iglesias de los franciscanos y de los dominicos. De las reuniones podían surgir fácilmente partidismos y conjuraciones. Y, finalmente, se le objetaba también ser sueños, fantasías y cuentos de viejas las revelaciones que vendía la hermandad por grandes y maravillosas[492].

La adoración semanal de los Santos Inocentes es un ejemplo característico de la multiplicación casi mecánica a que propenden las prácticas religiosas, cuando no interviene con mano férrea una autoridad severa. En la conmemoración de la matanza de los niños de Belén, el 28 de diciembre, confluían toda clase de supersticiones semipaganas sobre el invierno con una emoción sensiblera por los sufrimientos de los pequeños mártires, considerándose el día como un día nefasto. Pues bien, muchos solían considerar también como nefasto durante todo el año el día de la semana en que habían caído últimamente «los Inocentes». En ese día no se debía empezar ningún trabajo, ni emprender ningún viaje. El día llamábase simplemente *les Innocents*, en un todo como la festividad misma. Luis XI observaba concienzudamente esta costumbre. La coronación de Eduardo IV fue repetida, porque se había realizado por primera vez en aquel nefasto día de la semana. Renato de Lorena hubo de renunciar a un combate, porque sus lansquenetes se negaron a sostenerlo, por ser justamente aquel día de la semana el de los Santos Inocentes[493].

Esta costumbre sirve de motivo a Juan Gerson para componer un tratado contra la superstición en general y contra ésta en especial[494]. Gerson es uno de los que vieron claramente el peligro que había para la vida de la Iglesia en aquella pululación de invenciones religiosas. Con su espíritu penetrante, aunque algo seco, descubre también en parte la razón psicológica del incremento de todas estas novedades. Proceden *ex sola hominum phantasiatione et melancholica irnaginatione;* son una corrupción de la imaginación y descansan en una enfermedad interna del cerebro, la cual debe atribuirse a su vez a una ilusión demoniaca. De este modo se lleva siempre el demonio su parta.

Es un proceso de continuo rebajamiento de lo infinito en pequeñeces, una atomización del milagro. Al misterio más sagrado se adhiere, como una costra de conchas a un barco, una excrecencia de elementos religiosos superficiales que lo profanan. La profunda creencia en el misterio de la Eucaristía da por brotes superficiales las supersticiones más vulgares y más materialistas; así, por ejemplo: no se puede quedar ciego ni sufrir un ataque de apoplejía el día en que se ha oído misa, ni se envejece durante el tiempo que se tarda en oírla[495]. La Iglesia tiene que estar continuamente en

guardia, para que no se traiga a Dios demasiado a la tierra. Herética declara que es la afirmación de que Pedro, Juan y Jacobo han visto en la transfiguración de Cristo la esencia divina, tan claramente como ahora lo hacen en el cielo[496]. Blasfemia fue que una de las imitadoras de Juana de Arco afirmase haber visto a Dios con un largo traje y un manto rojo[*497]. Pero, ¿qué podía hacer el pueblo si no acertaba a entender las finas distinciones que mandaba la teología y la Iglesia proporcionaba a su fantasía tantos materiales multicolores?

El mismo Gerson no quedó indemne del mal que combatía. Cuando levanta su voz contra la vana curiosidad, alude al espíritu de investigación, que quiere arrancar a la Naturaleza sus últimos secretos. Pero él mismo hoza con descomedida curiosidad en los menores detalles externos de las cosas santas. Su especial devoción a San José, por cuya fiesta aboga de todos los modos posibles, lo hace ávido de saber cuanto se refiere a José. Ahonda en todos los detalles de su matrimonio con María, su vida común, su continencia, cómo conoció la preñez de su esposa, qué edad tenía. No quiere saber nada de la caricatura que el arte estaba en trance de hacer de José, del simple y anciano varón, que se atormenta a sí mismo, como decía Deschamps compadeciéndole y como lo pintaba Broederlam. José no tenía aún cincuenta años, dice Gerson[498]. En otra parte permítese una consideración sobre la complexión corporal de San Juan Bautista: *semen igitur materiale ex quo corpus compaginandum erat nec durum nimis nec rursus fluidum abundantius fuit*[499]. El famoso predicador popular Olivier Maillard solía presentar a su auditorio, después del exordio, *une belle question theologale*, por ejemplo, si la Santísima Virgen había cooperado tan activamente en la concepción de Cristo como para poder llamarse verdaderamente madre de Dios; si el cuerpo de Cristo se hubiese convertido en cenizas, de no haber sobrevenido antes la resurrección[500]. La disputa sobre la Inmaculada Concepción de María, en la cual representaban los dominicos el partido negativo, en oposición a la creciente necesidad del pueblo, que quería absolver desde un principio a la Virgen del pecado original, produjo una mezcolanza de consideraciones teológicas y embriológicas que nos parece poco edificante. Y los más graves teólogos estaban tan obstinadamente convencidos de la importancia de sus

argumentos, que no se recataban de exponer la cuestión ante el gran público en sus predicaciones[501]. Si hasta el espíritu de los más graves marchaba en esta dirección, forzosamente había de suceder que en una ancha esfera de la vida tuviesen que reducirse todas las cosas santas, por su continua atomización en detalles, a una vulgaridad de la cual sólo de tiempo en tiempo se elevaban las gentes al sentimiento de veneración y terror que produce el milagro.

La plebeya familiaridad con que se trataba a Dios en Ja vida diaria debe considerarse desde dos puntos de vista. De una parte, hablan por boca de esta familiaridad la absoluta firmeza y la espontaneidad de la fe. Pero, una vez arraigada en las costumbres, esta familiaridad trae consigo el peligro de que los impíos (que siempre hay), o las mismas personas piadosas en los momentos de insuficiente tensión religiosa, profanen de un modo más o menos consciente y deliberado la fe con la habitual familiaridad. Justamente el más delicado de los misterios, el de la Eucaristía, es el más expuesto a este peligro. No hay seguramente entre los sentimientos de la fe católica ninguno más intenso ni más íntimo que la conciencia de la presencia inmediata y esencial de Dios en la hostia consagrada. Tanto en la Edad Media como en nuestro tiempo es el sentimiento religioso central. Pero en la Edad Media, con su ingenua espontaneidad para hablar osadamente sobre lo más sagrado, da ocasión a giros verbales que pueden parecer en ocasiones una profanación. Un viajero desciende un momento y entra en una iglesia de aldea *pour veoir Dieu en passant.* De un sacerdote que hace su camino con la hostia y sobre un asno, dícese: *un Dieu sur un asne*[502]. De una mujer en su lecho de enferma: *Sy cuidoit transir de la mort* (Se creía morir) *et se fist apporter beau sire Dieux*[503]. *Veoir Dieux* era la expresión corriente cuando se veía alzar la hostia[504]. En todos estos casos no es el giro verbal profano en sí y por sí, pero se torna profano cuando la intención es impía o cuando se emplea irreflexivamente. ¡Qué profanación no trajeron, en efecto, semejantes giros consigo! De ellos no había más que un paso hasta irreflexivas familiaridades como la del refrán: *Laissez faire à Dieu, qui est homme d'aage*[505], o la de Froissart: *et li prie à mains jointes, pour si hault homme que Dieu est*[506]. Un caso en que se puede ver claramente cómo la expresión *Dieu* para designar la hostia podía dañar a la

misma fe en Dios, es el siguiente: El obispo de Coutances celebra una misa en la iglesia de Saint Denis. Cuando alza el cuerpo del Señor, advierten a Hugues Aubriot, el *prévôt* de Paris, que andaba justamente por la capilla donde se decía la misa, que se arrodille. Pero Hugues, conocido como *esprit fort*, responde con una maldición, que no cree en el Dios de semejante obispo, que vive en la corte[507].

Sin la menor intención de burla podía la familiaridad con todas las cosas santas y la manía, de expresarlas plásticamente conducir a formas que nos parecen impudentes. Había pequeñas imágenes de María que constituían una variante de una antigua vasija holandesa para beber. Eran pequeñas imágenes de oro, ricamente adornadas de piedras preciosas, cuyo vientre podía abrirse y entonces se veía en él a la Trinidad. El tesoro de los duques de Borgoña poseía una[*508] y Gerson vio otra en los carmelitas de París. Gerson reprueba aquellas pequeñas imágenes, no por la falta de piedad que suponga tan grosera representación del milagro, sino por la herejía que hay en presentar a toda la Trinidad como fruto del seno de María[509].

La vida entera estaba tan empapada de religión que amenazaba borrarse a cada momento la distancia entre lo sagrado y lo profano. Mientras por un lado se elevaban en los momentos más religiosos todos los actos de la vida diaria a la esfera de las cosas sagradas, éstas permanecían, por otro, continuamente ligadas a la esfera de la vida diaria por su inevitable mezcla con ella. Hemos hablado del cementerio de los Inocentes de París, con las osamentas de los muertos amontonadas y expuestas en torno. ¿Cabe imaginar nada más espantoso que la vida de la ermitaña, encerrada contra los muros de la iglesia en aquel lugar de horror? Pues bien, leamos lo que dicen de ellas los contemporáneos: las ermitañas vivían allí en una linda casita nueva, eran encerradas con un hermoso sermón y recibían del rey una soldada de ocho libras anuales entregadas en ocho plazos[510]. Todo lo mismo que si se tratase de unas enfermeras de hospital corrientes. ¿Dónde está el *pathos* religioso? ¿Dónde está, cuando se enlazan las indulgencias a las más vulgares operaciones domésticas: encender el fuego, ordeñar una vaca, fregar un puchero?[511]. En un sorteo celebrado en Bergen op Zoom el año 1518 podían ganarse a la vez «valiosos premios» e indulgencias[512]. En las entradas de los príncipes ostentábanse en altares colocados en las

esquinas de las calles —en una misma fila con ingeniosas instalaciones, muchas veces de desnudeces paganas— los más costosos relicarios de la ciudad, servidos por prelados y ofrecidos al príncipe para que los besara respetuosamente[513].

La evidente indistinción de las esferas religiosa y temporal exprésase con la mayor viveza en el hecho por todos conocido de la posibilidad de utilizar sin modificación la melodía profana para el canto en la iglesia y viceversa. Guillaume Dufay compone su misal sobre temas de canciones mundanas como *Tant je me déduis* (divierto), *Se la face ay pale*, *L'omme armé.*

Existe un continuo intercambio entre la terminología religiosa y la profana. Sin tener inconveniente, tómase una denominación para las cosas terrenas al culto divino y viceversa. Sobre la entrada de la Cámara de Cuentas de Lila campeaban dos versos que recordaban a todos cómo un día habían de rendir cuentas a Dios por sus dones celestiales:

Lors ouvrira, au son de buysine (trompetas),
Sa générale et grant chambre des comptes[514].

A la inversa, en la solemne invitación a un torneo decíase como si se tratase de una festividad con indulgencias:

Oez, oez (oíd), *l'oneur et la louenge*
Et des armes grantdisime pardon[515].

Fue una casualidad que en la palabra *mistère* se confundiesen *mysterium* y *ministerium;* pero esta homonimia contribuyó a debilitar la idea de misterio en el lenguaje de la vida diaria: todo se llamaba *mistère*, incluso el unicornio, los escudos y la muñeca empleados en el *Pas d'armes de la fontaine des pleurs*[516].

Como reverso del simbolismo religioso, que interpreta todas las cosas y sucesos terrenales como símbolos y prefiguraciones de lo divino, encuéntrase expresado el homenaje a los príncipes en metáforas religiosas.

Tan pronto como la veneración por la majestad temporal se apodera del hombre medieval, sírvele el lenguaje de la adoración religiosa como medio de expresar su sentimiento. Los servidores de los príncipes del siglo XV no retroceden en este punto ante ninguna profanación. En su discurso sobre el asesinato de Luis de Orleáns hace el defensor que el espíritu del príncipe asesinado hable así a su hijo: contempla mis heridas, cinco de las cuales han sido particularmente crueles y mortales[517]. Compara, pues, al asesinado con Cristo. El obispo de Châlons no se atemoriza, por su parte, de comparar a Juan *Sin Miedo*, caído por obra de los vengadores de Orleáns, con el cordero de Dios[518]. Molinet compara al emperador Federico, que envía a los Países Bajos a su hijo Maximiliano para casarse con María de Borgoña, con Dios Padre, que envió su hijo a la tierra y no se ahorra expresiones piadosas para exornar este viaje del novio. Cuando más tarde entran en Bruselas, Federico y Maximiliano con el pequeño Felipe *el Hermoso*, hace Molinet decir a los bruselenses entre lágrimas: *«Veez-ci figure de la Trinité, le Père, le Fils et Sainct Esprit.»* O bien dedica su corona de flores a María de Borgoña como digna imagen de Nuestra Amada Señora, «sin perjuicio de la Virginidad»[519].

«No es que yo quiera divinizar a los príncipes», dice este archicortesano[520]. Acaso sea todo esto, en efecto, más hueca fraseología qué veneración realmente sentida, pero no por ello prueba menos la desvaloración de las ideas más santas por su utilización cotidiana. ¿A qué hacer, por lo demás, un reproche al poetastro de la corte, cuando el mismo Gerson concede a los principescos oyentes de sus sermones ángeles de la guardia especiales, de una jerarquía y de un puesto más elevados que los de los demás hombres?[521]

En la aplicación de las expresiones religiosas a la vida erótica, de que ya hemos hablado con anterioridad, trátase, naturalmente, de algo muy distinto. Trátase de un elemento de verdadera irreligiosidad y libre burla, que no se encuentra en los giros verbales a que acabamos de referirnos. El único parentesco entre aquellas expresiones y éstas reside en que unas y otras brotan de la misma plebeya familiaridad con las cosas santas. Los narradores de las *Cent nouvelles nouvelles* complácense incansablemente en juegos de palabras con *saints* y *seins* y en el uso de *dévotion, confesser,*

bénir en un sentido obsceno. El autor de las *Quinze joyes de mariage* elige este título a imitación de los gozos de María[522]. También hemos hablado ya de la representación del amor como una regla religiosa. Más grave significación tiene todavía que el defensor del *Roman de la Rose* designe con expresiones sagradas *partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia*[523]. En esto tiene lugar resueltamente el peligroso contacto entre lo religioso y lo erótico, que la Iglesia temía sobremanera en esta forma. Acaso no haya nada que tan vivamente haga intuitivo este contacto como la Madona de Amberes, que se atribuye a Fouquet y se encontraba antes en el coro de la iglesia de Nuestra Señora de Melun, formando díptico con la puerta de armario que se encuentra ahora en Berlín y que representa al fundador, Etienne Chevalier, tesorero del rey, en compañía de San Esteban. Una antigua tradición, recogida en el siglo XVII por el arqueólogo Denis Godefroy, pretende que la Madonna tiene los rasgos de Agnes Sorel, la amante del rey, por la cual sentía Chevalier una franca pasión. La que vemos ante nosotros es, en efecto, sin menoscabo de todas las grandes cualidades de la pintura, una muñeca de moda, con la frente abombada y limpia, los senos esféricos y muy separados, el talle alto y estrecho. La extraña y hermética expresión del rostro, los rígidos ángeles rojos y azules que la rodean, todo contribuye a dar al cuadro un soplo de irreligiosidad decadente, que contrasta notablemente con la simple y enérgica representación del fundador y de su santo en la *otra puerta del altar.* Godefroy vio sobre el terciopelo azul de un ancho marco la letra inicial E en perlas, entrelazada repetidamente por medio de lazos de amor *(lacs d'amour)*, hechos con hebras de oro y plata[524]. ¿No hay en todo esto una franqueza blasfematoria frente a lo más santo, que no había de ser superado por ningún espíritu renacentista?

La profanación en la vida cotidiana de la Iglesia era casi ilimitada. Hay quien afirma que durante las misas, compuestos sobre temas profanos, se cantaban entremezclados con el texto litúrgico los textos de aquellas canciones profanas: *«Baisez-moi», «rouges nez»*[*525]. David de Borgoña, el bastardo de Felipe *el Bueno*, hace su entrada como obispo de Utrecht en medio de un séquito guerrero de puros nobles, con que su hermano, el bastardo de Borgoña, había ido a buscarle a Amers-foort. El nuevo obispo

va todo armado, *comme seroit un conquéreur de païs prince séculier*, dice Chastellain con evidente desagrado. Así cabalga hasta la catedral y entra en procesión con banderas y cruces, para orar ante el altar mayor[526]. Pongamos al lado de esta jactancia borgoñona la tranquila impudencia del padre de Rodolfo Agrícola, el pastor de Baflo, el cual recibió el mismo día que era elegido abad de Selwert la noticia de que le había nacido un hijo de su concubina. He aquí lo que dijo al conocerla: «Hoy soy dos veces padre; Dios me otorgue su bendición»[527].

Los contemporáneos ven en la creciente irrespetuosidad frente a la Iglesia un retroceso en las costumbres de los últimos tiempos:

On souloit estre ou (en el) *temps passé*
En l'église bénignement (piadosamente)
A genoux en humilité
Delez l'autel moult closement (muy cerca del altar)
Tout nu le chief (cabeza) *piteusement*,
Maiz au jour d'uy, si come beste,
On vient à l'autel bien souvent
Chaperon (gorra) *et chapel* (sombrero) *en teste*[528].

En los días de fiesta sólo pocos van a misa, laméntase Nicolás de Clemanges. No la oyen hasta el final y conténtanse con rozar el agua bendita, saludar con una genuflexión a Nuestra Señora o besar la imagen de un santo. Si han visto alzar la hostia, gloríanse de ello como de un gran beneficio hecho a Cristo. Los maitines y las vísperas tiene que leerlos el cura, a lo más, con sólo su acólito, porque no hay nadie[529]. El señor de la aldea, y patrono de la iglesia, hace esperar tranquilamente al cura que va a decir la misa, hasta que él, y su mujer, se han levantado y vestido[530].

Las festividades más santas, la misma Nochebuena, se pasan en medio de la mayor licencia, jugando a las cartas, maldiciendo y sosteniendo conversaciones impúdicas. Si se exhorta al pueblo, éste apela a que los grandes señores, los curas y los prelados hacen lo mismo impunemente[531]. En las velas de los días de fiesta se baila en las iglesias mismas, al son de

licenciosas canciones. Los sacerdotes dan ejemplo, por pasarlas jugando a los dados y maldiciendo[532]. Todo esto es atestiguado por moralistas, que acaso propendan a verlo todo demasiado negro. Los documentos confirman, sin embargo, más de una vez esta lúgubre visión. El Consejo de Estrasburgo hacía repartir todos los años 1.100 litros de vino entre aquellos que pasaban la noche de San Adolfo en la catedral «velando y en oración»[533]. Un consejero se lamenta, según Diosinio Cartujano, de que la procesión anual que tiene lugar en su ciudad, con una santa reliquia, dé motivo a innúmeras inconveniencias y orgías. ¿Cómo poner un término a esto? El mismo magistrado no estarla dispuesto fácilmente a ello, pues la procesión traía ganancias a la ciudad; traía a ésta gentes que habían de pernoctar, comer y beber en ella. Y todo ello había llegado a ser una costumbre. Dionisio conocía el mal; sabía cuán indisciplinadamente se conducía la gente en las procesiones, charlando, riendo, mirando alrededor descaradamente, ansiando beber y disfrutar de otros placeres groseros[534]. Sus lamentaciones convienen igualmente a la procesión de los ganteses, a la romería de Houthem con el cofre que contenía el cuerpo de San Livino, el patrono de la ciudad. Antes, dice Chastellain, solían los notables llevar el santo cadáver *en grande et haute solempnité et révérence;* pero ahora es *une multitude de respaille et de garçonnaille mauvaise* (de andrajosos y de perversos mozalbetes), que lo llevan gritando y voceando, cantando y bailando, haciendo cien bufonadas y todos borrachos. Además van armados y se permiten en todas las partes por donde pasan los mayores desenfrenos; todo les parece lícito en ese día, con el pretexto de la santa carga que trasportan[535].

El culto público es un elemento importante de la vida social. Se va a la iglesia para hacer ostentación, para rivalizar en rango y en distinción, en formas y en cortesía. Ya hemos mencionado[536] cómo la tablilla que se daba a besar, la *paix*, era continuo motivo de corteses disputas sumamente perturbadoras. Pero más aún cuando entra el hijo de una noble, levántase la distinguida dama y le besa en la boca, aunque el sacerdote esté consagrando la hostia y el pueblo yazga de rodillas y ore[537]. Charlar y andar por la iglesia durante la misa debe de haber sido algo completamente habitual[538]. Utilizar la iglesia como punto de cita para ver a las muchachas es tan

frecuente entre los jóvenes, que solamente los moralistas se indignan por ello. Los jóvenes van raras veces a la iglesia, dice Nicolás de Clemanges, y aún entonces sólo para ver a las mujeres, que exhiben en ella su cocado a la moda de la corte, y su ancho descote.

La honesta Cristina de Pisan, dice sin inconveniente:

Se souvent vais ou moustier (Cuando voy con frecuencia a la iglesia)
C'est tout pour veoir la belle
Fresche com rose nouvelle[539].

No se reducía todo a las pequeñas atenciones de que daba ocasión al enamorado el culto divino —ofrecer el agua bendita a la amada, darle la *paix*, encender una pequeña luz para ella y arrodillarse junto a ella—, ni al lenguaje de signos y al oculto intercambio de correspondencia[540]. Hasta las prostitutas van a la iglesia a buscar clientes[541]. En las mismas iglesias pueden comprarse los días de fiesta pequeñas imágenes obscenas que corrompen a la juventud; y no hay predicación capaz de acabar con el mal[542]. Más de una vez son manchados la iglesia y el altar con una acción obscena[543].

Exactamente lo mismo que la asistencia regular a la iglesia daban las peregrinaciones ocasión para toda clase de diversiones y, ante todo, de negocios de amor. En la literatura son tratadas frecuentemente como habituales viajes de placer. El caballero de la Tour-Landry, que toma seriamente el instruir a sus hijas en las buenas maneras y las costumbres morales, habla de las damas ávidas de placeres que gustan de asistir a torneos y peregrinaciones, y relata elocuentes ejemplos de damas que emprendieron una peregrinación como pretexto para tener un encuentro con su amante. *Et pour ce a cy* (por esto hay aquí) *bon exemple comment l'on ne doit pas aler aux sains voiaiges pour nulle folie plaisance*[544]. Nicolás de Clemanges no juzga de otro modo: se hacen peregrinaciones los días de fiesta a iglesias muy apartadas y dedicadas a determinados Santos, menos para cumplir los votos hechos que para incurrir tanto más libremente en extravíos. Estas peregrinaciones son una fuente de toda clase de pecados; en

aquellos santos lugares hay siempre repugnantes alcahuetas para seducir a las jóvenes[545]. En las *Quinze joyes de mariage* se lee lo que estaba, pues, a la orden del día: la joven esposa gustaría de una pequeña diversión y convence a su marido de que el niño está tan enfermo, porque ella no ha hecho todavía la peregrinación que prometió en el lecho de parturienta[546]. La preparación para la boda de Carlos VI con Isabel de Baviera se inicia con una peregrinación[547]. No es maravilla que los graves varones de la *Devotio* moderna sean poco afectos a las peregrinaciones. Los que emprenden muchas peregrinaciones raras veces se hacen santos, dice Tomás de Kempis, y Federico de Heilo dedica al asunto un tratado especial: *Contra peregrinantes*[548].

En todas estas profanaciones de la fe, y en su descarada mezcla con la vida del pecado, habla más bien una ingenua familiaridad con el culto divino que una irreligiosidad sistemática. Sólo una sociedad que está impregnada de religión y que considera la fe como algo natural conoce semejantes licencias y degeneraciones. Son unos mismos hombres los que practicaban la rutina diaria de unos actos religiosos medio corrompidos por la licenciosidad y los que se mostraban súbitamente susceptibles a una santa y poderosa emoción al escuchar la palabra inflamada de un monje mendicante.

Hay incluso algo que es un simple pecado, la blasfemia, y que, sin embargo, sólo brota de una fe intensa. En sus orígenes, como juramento consciente, es la blasfemia el signo de una fe en la presencia de lo divino, que se revela hasta en las cosas más pequeñas. Sólo el sentimiento de desafiar realmente al cielo presta a la blasfemia su pecaminoso incentivo. Cuando ha desaparecido toda conciencia de jurar y todo temor al cumplimiento de la maldición, ésta degenera en la rudeza monótona de ulteriores tiempos. En la última Edad Media tiene todavía ese incentivo de osadía y soberbia, que hacen justamente de ella un deporte aristocrático.

«¿A qué —apostrofa el gentilhombre al villano— das tu alma al diablo y reniegas de Dios, si no eres gentilhombre?»[549]. Deschamps comprueba que el blasfemar desciende ya hasta las ínfimas gentes:

Si chetif n'y a qui ne die:

Je renie Dieu et sa mére[550].

Se rivaliza por encontrar blasfemias enérgicas y nuevas. Quien acierta a blasfemar más reciamente, es honrado como un maestro[551]. Primero, dice Deschamps, blasfemábase en toda Francia a la gascona y a la inglesa, luego a la bretona y ahora a la borgoñona. Y compone dos baladas ensamblando blasfemias usuales, para darles finalmente un sentido piadoso. Los borgoñones ostentaban el nombre de archiblasfemos; y la blasfemia borgoñona: *Je renie Dieu* es la peor de todas[552]. Se la amortigua en *Je renie les bottes.* Por lo demásj laméntase Gerson de que toda Francia, tan cristiana como es, padece más que otros países de este repulsivo pecado, que es la causa de la pestilencia, las guerras y el hambre[553]. Hasta los monjes toman parte en ese insensato blasfemar[554]. Gerson propone que todas las autoridades y todas las clases ayuden a extirpar el mal, por medio de severas ordenanzas y de penas leves, que puedan aplicarse efectivamente. Y, en efecto, en 1397 apareció una ordenanza real que renovaba las antiguas ordenanzas contra la blasfemia de los años 1269 y 1347; pero no con penas leves y aplicables, sino con las antiguas amenazas de cortar los labios y arrancar la lengua, que expresaban la sacra indignación por la ofensa contra Dios. En el registro que contiene la ordenanza está anotado al margen: «Todas estas blasfemias están hoy día, 1411, muy en boga en todo el reino, sin encontrar castigo alguno»[555]. Pierre d'Ailly insiste de nuevo con toda energía, en el Concilio de Constanza, para que se combata el mal[556].

Gerson conoce los dos extremos entre los cuales oscila el pecado de la blasfemia. Conoce, por su experiencia de confesor, a los jóvenes que, sencillos, puros y castos, son atormentados por una fuerte tentación de pronunciar palabras renegando de Dios y blasfemando contra Él. A éstos les recomienda no entregarse totalmente a la consideración de Dios y de sus santos; no son bastante fuertes para ello[557]. Conoce también los blasfemos habituales, como los borgoñones, cuya costumbre, por vituperable que sea, no implica, sin embargo, el delito de perjurio, pues no existe el menor propósito de jurar[558].

No es fácil fijar el punto en que el hábito de tratar frívolamente las cosas de la fe se convierte en irreligiosidad consciente. En la última Edad Media existe, sin duda alguna, una fuerte propensión a burlarse de la religiosidad y de las personas piadosas. Se siente un placer en mostrarse *esprit fort* y se hace una diversión del ridiculizar la fe[559]. Los cuentistas son frívolos e indiferentes, como en aquella narración de las *Cent nouvelles nouvelles*, en que el párroco sepulta a su perro en lugar sagrado y le dirige la palabra así: *«mon bon chien, à qui Dieu pardoint»*. El perro va entonces *tout droit au paradis des chiens*[560]. Siéntese una gran repugnancia por la religiosidad hipócrita o burlesca. La palabra *papelard* está siempre en la punta de la lengua. El refrán muy usado, *De jeune angelot vieux diable*, o en hermoso latín escolástico, *Angelicus juvenis senibus sathanizat in annis*, es para Gerson como una espina en el ojo. Así no se hace más que corromper a la juventud, dice. Alábase en los niños una cara desvergonzada, un sucio hablar y blasfemar, la deshonestidad en la mirada y en el gesto. Pero, añade, no veo lo que puede esperarse en la edad senil del niño que juega al diablo[561].

Entre los mismos ecleiásticos y teólogos distingue Gerson un grupo de ignorantes charlatanes y discutidores, para quienes es una carga y una fábula todo coloquio sobre la religión. Todo lo que se les comunica sobre visiones y revelaciones es rechazado por ellos con sonoras carcajadas o gran indignación. Otros caen en el extremo opuesto y toman por revelaciones todas las invenciones de las personas simples, todos los sueños y embrollos de los enfermos y de los dementes[562]. El pueblo no sabe guardar el justo medio entre los extremos y cree todo lo que profetizan los videntes y los adivinos; pero si se equivoca una sola vez un eclesiástico o religioso serio, que haya tenido con frecuencia auténticas revelaciones, los seglares denigran a todo el que pertenece al estado eclesiástico, llamándole engañador y *papelard*, y no quieren oír en adelante a los eclesiásticos, porque son malvados hipócritas[563].

En la mayor parte de esos casos, tan lamentados, de falta de religiosidad, trátase de la súbita relajación de la tensión religiosa en una vida espiritual sobresaturada de contenido religioso y de formas culturales. A lo largo de toda la Edad Media tropezamos con numerosos casos de

incredulidad espontánea[564], en los cuales no se trata de una desviación de la doctrina de la Iglesia, fundándose en consideraciones teológicas, sino tan sólo de una reacción espontánea. No significa gran cosa que poetas e historiadores exclamen, al ver la enorme multiplicación del pecado en su tiempo: ya no se cree en el cielo ni en el infierno[565]; pero la incredulidad latente en muchas cabezas habíase tornado consciente y firme, tan firme, incluso, que era comúnmente conocida y ellos mismos la confesaban abiertamente. *Beaux seigneurs*, dice el capitán Bétisac a sus camaradas[566], *je ay regardé à mes besongnes* (asuntos) *et en ma conscience je tiens grandement Dieu avoir courrouchié* (haber enojado a Dios), *car jà de long temps j'ay erré contre la foy, et ne puis croire qu'il soit riens de la Trinité, ne que le Fils de Dieu se daignast tant abaisier que il venist des chieulx* (cielos) *descendre en corps humain de femme, et croy et dy* (digo) *que, quant nous morons* (muramos), *que il n'est riens d'âme… J'ay tenu celle oppinion depuis que j'eus congnoissance* (uso de razón), *et la tenray jusques à la fin.* Hugues Aubriot, el *prévôt* de París, es un fogoso anticlerical; no cree en el Sacramento del Altar y se burla de él, no celebra ninguna Pascua florida, no se confiesa[567]. Jacques du Clercq refiere diversos casos de nobles que manifestaban su incredulidad y rehusaron con plena conciencia los últimos Sacramentos[568]. Jean de Montreuil, preboste de Lila, escribe a un erudito amigo suyo, más en el estilo ligero de un humanista «ilustrado» que como verdadero creyente; «Conocéis a nuestro amigo Ambrosio de Miliis; habéis oído con frecuencia cómo piensa sobre la religión, sobre la fe, sobre la Sagrada Escritura y sobre todos los preceptos de la Iglesia, de tal suerte que a su lado Epicuro tendría que ser llamado católico. Pues bien, este hombre está ahora completamente convertido.» Pero ya antes era tolerado en aquel círculo de primeros humanistas llenos de espíritu religioso[569].

En estos casos espontáneos de incredulidad hay, por un lado, el paganismo literario del Renacimiento y del epicureismo culto y cauto que, ya en el siglo XIII, había florecido en tantos círculos bajo el nombre de Averroes. Por otro lado, hay la negación apasionada de los pobres herejes ignorantes, todos los cuales, como quiera que se llamen, *turlupins* o hermanos del espíritu libre, han rebasado los límites que separan la mística

y el panteísmo. Pero estos fenómenos han de ser expuestos en un capítulo posterior. Por el momento, debemos seguir aún en la esfera de la expresión externa de la fe y de las formas y usos externos.

Para la fe vulgar de la gran masa, la presencia de una imagen visible hacía completamente superflua la demostración intelectual de la verdad de lo representado por la imagen. Entre lo que se tenía representado con forma y color delante de los ojos —las personas de la Trinidad, el infierno flamígero, los santos innúmeros— y la fe en todo ello, no había espacio para esta cuestión: ¿Será verdad? Todas estas representaciones tornábanse directamente, ya como imágenes, objetos de fe. Fijábanse en el espíritu con precisión, contornos y abigarrado colorido, dotados de toda la realidad que la Iglesia podía pedir de la fe y aún algo más.

Ahora bien, cuando la fe descansa directamente en una representación plástica, apenas puede hacer distinciones cualitativas entre la naturaleza y el grado de santidad de los distintos elementos de la misma fe. Una imagen es tan real y tan venerable como la otra, y la representación plástica no nos enseña por sí misma que hay que adorar a Dios y venerar sólo a sus santos, si la Iglesia no nos lo advierte continuamente con sus enseñanzas. En ninguna parte estaba el espíritu religioso tan insistente y tan fuertemente amenazado de ser sofocado por la exuberancia de la representación plástica como en la esfera de la veneración a los santos.

La posición estricta de la Iglesia era pura y elevada. Donde imperaba la idea de la inmortalidad personal, era natural e inofensiva la veneración de los santos. Es lícito tributarles alabanza y honra *per imitationem et reductionem ad Deum.* Igualmente pueden venerarse las imágenes, las reliquias, los lugares santos y las cosas consagradas a Dios, en cuanto ello conduce en último término a la veneración del propio Dios[570]. Tampoco había nada que estuviese en contradicción con el espíritu del cristianismo en la distinción técnica entre los santos y los simples bienaventurados, ni en la constitución normal del instituto de la santidad por medio de la canonización oficial, aunque ello representase una grave formalización. La Iglesia siguió teniendo conciencia de la equivalencia originaria entre la santidad y la bienaventuranza y de la insuficiencia de la canonización. «Hay que admitir —dice Gerson— que han muerto y mueren todos los días

infinitos más santos de los que son canonizados»[571]. La licitud de las imágenes contra las palabras expresas del segundo mandamiento, fue demostrada apelando a la necesidad de la prohibición antes de la encarnación de Cristo, porque entonces Dios era sólo espíritu, y a la abolición de la ley antigua por medio de la venida de Cristo a la tierra. En cuanto al resto del segundo mandamiento, *Non adorabis ea neque coles*, la Iglesia deseaba mantenerlo íntegramente. «No adoramos las imágenes, sino que tributamos honra y adoración al representado en ellas, es decir, a Dios o a su santo, cuya imagen son aquéllas»[572]. Las imágenes sirven para mostrar a los ignorantes que no conocen la escritura lo que deben creer[573]. En el título de *Biblia pauperum*, dado a las más antiguas impresiones de la vida del Salvador en imágenes, está encerrado un fragmento de historia de la cultura, dotado de la más poderosa significación. Las imágenes son los libros de los simples y sencillos[574]; conocemos la idea por la plegaria a María que escribió Villon para su madre:

Femme je suis pourette et ancienne,
Qui riens ne sçai; oncques lettre ne leuz;
Au moustier voy dont suis paroissienne
Paradis paint, où sont harpes et luz,
Et ung enjer où dampnez sont boulluz:
L'ung me jait paour, l'autre joye et liesse…[*575].

El pintoresco libro de imágenes ofrecía al espíritu veleidoso tanto motivo, por lo menos, para desviarse de la doctrina de la Iglesia, como podía dar una interpretación subjetiva de las palabras de la Biblia; pero la Iglesia no se ha preocupado nunca por esto. Siempre ha juzgado con dulzura los pecados de aquellos que por ignorancia y simplicidad caían en la adoración de las imágenes. «Bástales a éstos —dice Gerson— tener sencillamente la intención de hacer lo mismo que la Iglesia en la veneración de las imágenes»[576].

El problema relativo a la pureza con que la Iglesia haya sabido manejar en cada momento la prohibición de tributar veneración directa a los santos y

menos adoración, es tema de historia de los dogmas y no debe ocuparnos. La que nos interesa es la cuestión de historia de la cultura; hasta qué punto logra contener al pueblo o, con otras palabras, qué realidad, qué valor de representación tenían los santos en la fe popular de la última Edad Media. Y a esta cuestión sólo es posible una respuesta: los santos eran figuras tan esenciales, tan presentes y tan familiares en la vida religiosa, cotidiana, que con ellos se enlazaban todos los impulsos religiosos más superficiales y sensibles. Mientras las emociones más íntimas fluían hacia Cristo y María, cristalizaba en la veneración de los santos todo un tesoro de vida religiosa, cotidiana, ingenua y franca. Todo contribuía a dar a los santos más populares una realidad en la conciencia de las gentes que los colocaba de continuo en medio de la vida. Apodérase de ellos la fantasía popular; tienen su figura conocida y sus atributos; se saben sus crueles martirios y sus asombrosos milagros; van vestidos y equipados como el pueblo mismo. A diario podía reconocerse al señor San Roque o a Santiago en apestados o en peregrinos vivos. Sería interesante investigar hasta cuándo han seguido la moda del día los vestidos de los santos. Con seguridad, durante todo el siglo XV. Pero, ¿dónde está el punto en que el arte religioso sustrae los santos a la viva fantasía popular, envolviéndolos en un ropaje retórico? No es ésta simplemente una cuestión sobre la sensibilidad del Renacimiento, para el traje histórico; hay que añadir que es la misma fantasía popular la que empieza a abandonar a los santos, o al menos ya no puede hacerse sentir en el arte religioso. Durante la contrarreforma han subido los santos muchos peldaños, como quería la Iglesia, y han perdido el contacto con la vida del pueblo.

La corporeidad que ya tenían los santos por su representación plástica era todavía aumentada extraordinariamente por permitir y favorecer la Iglesia desde siempre la veneración de sus restos corporales. Como no podía ser menos, este culto de lo material hubo de ejercer una influencia materialista sobre la fe, que conducía muchas veces a asombrosas exageraciones. Tratándose de reliquias, no retrocede ante ninguna familiaridad ni profanación la firme fe de la Edad Media. El pueblo de las montañas de Umbría quería, por el año 1500, matar al ermitaño San Romualdo, para no perder sus huesos. Los monjes de Fossanova, donde

había muerto Santo Tomás de Aquino el año 1274, ante el temor de que pudiesen desaparecer las santas reliquias, habían confitado literalmente el cadáver del santo maestro, le habían quitado la cabeza y lo habían cocido y preparado[577]. Durante el tiempo que se tardó en enterrar el cadáver de Santa Isabel de Turingia, un tropel de devotos cortaba o arrancaba no sólo trozos de los paños con que estaba envuelto su rostro, sino también los pelos y las uñas e incluso trozos de las orejas y los pezones de los senos[*578]. Con ocasión de una fiesta solemne, distribuye Carlos VI costillas de su antepasado San Luis, entre Pierre d'Ailly y sus primos Berry y Borgoña, y da una pierna a los prelados para que se la repartan, como así lo hacen después de la comida[579].

Mas a pesar de estar tan viva y tan presente la imagen de los santos, es lo cierto que éstos aparecen relativamente poco en la esfera de las vivencias sobrenaturales. La esfera de las apariciones de espíritus, de los presagios y de los fantasmas está separada, en su mayor parte, de la esfera imaginativa de la veneración a los santos. En el ejemplo mejor atestiguado de visión de santos, la aparición del arcángel San Miguel, de Santa Catalina y Santa Margarita a Juana de Arco, para aconsejarla, la interpretación de la vivencia y el reconocer las figuras de los santos indicados, parece haberse ido desarrollando paulatinamente en el espíritu de Juana, incluso, quizá durante su proceso. En un principio sólo habla Juana de su *Conseil*, sin darle un nombre[580]. Cuando los santos revelan quiénes son, trátase por lo regular de visiones, adornadas o interpretadas en cierto modo literariamente. Cuando en el año 1446 se le aparecen al pastorcillo de Frankenthal, cerca de Bamberg, los catorce santos auxiliadores, el pastorcillo no los ve con sus respectivos atributos, a pesar de ser estos santos figuras señaladas de la iconografía[581], sino que los ve como catorce ángeles completamente iguales; ellos son los que le dicen que son los catorce auxiliadores. La fantasmagoría de la genuina fe popular está llena de ángeles y diablos, espíritus de difuntos y damas blancas, pero no de santos. Sólo por excepción representa el santo un papel en la auténtica superstición, no adobada literaria o teológicamente. Una de estas excepciones es San Bertolfo de Gante. Cuando amenaza algún peligro grave, golpea contra su sarcófago de la abadía de San Pedro, *moult dru* (repetido) *et moult fort.* El

aviso coincide algunas veces con un ligero terremoto y asusta a la ciudad de tal suerte que trata de preservarse del mal desconocido por medio de grandes procesiones[582]. Mas, en general, los escalofríos de horror son obra exclusiva de las figuras vagas, que no son visibles en las iglesias, talladas en piedra o madera y con atributos determinados, rasgos conocidos y amplias ropas multicolores, sino que aparecen con la faz indescifrable de lo siniestro y envueltas en unas túnicas de niebla, o se presentan sobre el puro azul del cielo, o emergen como pálidas y monstruosas alucinaciones en los rincones del cerebro.

No debemos asombrarnos. Justamente por haber tomado el santo esa forma corporal, por haber atraído y haber hecho cristalizar en torno suyo tanta materia imaginativa, le falta lo que despierta horror: el carácter de lo siniestro. El miedo a lo sobrenatural radica en lo ilimitado de la representación, en la excitación producida por la idea de que algo insólito pudiera revelarse súbitamente en una nueva forma horrorífica nunca antes sospechada. Tan pronto como se perfila y delimita la representación, nace un sentimiento de seguridad y confianza. Los santos, con sus figuras bien conocidas, tienen algo del carácter tranquilizador de un agente de policía en una gran ciudad extraña. Su veneración y ante todo su representación plástica creó, por decirlo así, una zona neutral, de fe cordial y tranquila, entre los éxtasis de la visión divina y los dulces estremecimientos del amor a Cristo, por una parte, y los horribles fantasmas del miedo al diablo y de la brujería por otra. Casi cabría aventurar la tesis de que la veneración de los santos ha sido para el exaltado espíritu de la Edad Media un calmante muy higiénico, por los muchos deseos de salvación y los muchos temores que hacía derivar y convertía en representaciones familiares, inspiradoras de confianza.

Cuando la veneración de los santos ha alcanzado su perfecta expresión plástica, tiene su puesto en la superficie de la vida religiosa. La corriente del pensar cotidiano se apodera de ella y la hace perder más de una vez su dignidad. Es característica en este respecto la veneración que siente por San José la última Edad Media. Puede considerarse como un fenómeno derivado y una repercusión de la apasionada veneración de María. El irrespetuoso interés por San José es como el reverso de todo el amor y culto que se

tributan a la virginal Madre de Dios. Cuanto más alto ascendía María, tanto más se convertía José en una caricatura. Las artes plásticas prestábanle ya un tipo que se acercaba peligrosamente al del villano tosco y ridiculizado. Así se le ve en el díptico de Melchor Broederlam, en Dijon. Pero en las artes plásticas queda sin expresión lo más profanador. Véase el ingenuo prosaísmo que revela la idea de San José que tiene Eustache Deschamps, el cual no puede considerarse ciertamente en este punto como un burlón ateo. Pudiera creerse que ningún mortal había recibido una gracia tan alta como San José, al que fue dado servir a la Madre de Dios y educar a su hijo. Pues bien, Deschamps gusta de ver en él el tipo del padre de familia que se queja y es digno de lástima:

Vous qui serves à femme et à enfans,
Aiez Joseph toudis en remembrance;
Femme servit toujours tristes, dolans,
Et Jhesu Christ garda en son enfance;
A piè trotoit, son fardel sur sa lance;
En plusieurs lieux est figuré ainsi,
Lez un mulet, pour leur faire plaisance,
Et si n'ot oncq feste en ce monde ci[*583].

Si sólo se tratase de consolar con un noble ejemplo a los padres de familia en sus cuidados, podría pasar, aunque el cuadro carezca de dignidad. Pero Deschamps hace de José formalmente un ejemplo pavoroso para no cargarse de familia:

Qu'ot Joseph de povreté
De durté
De maleurté,
Quant Dieux nasquit!
Maintefois l'a comporté,
Et monté
Par bonté

Avec sa mère autressi,
Sur sa mule les ravi:
Je le vi
Paint ainsi;
En Egipte en est alé.
Le bonhomme est painturé
Tout lassé,
Et troussé,
D'une cote et d'un bany:
Un baston au coul posé,
Vieil, usé,
Et rusé.
Feste n'a en ce monde cy,
Mais de lui
Va le cri:
C'est Joseph le rassoté[*584].

Aquí vemos muy claramente cómo brotaba de la imagen familiar una interpretación demasiado llana, que ponía en peligro todo carácter sagrado. José era para la fantasía popular una figura semicómica. Todavía el doctor Juan Eck ha tenido que recomendar que en Nochebuena, o no se le represente, o al menos se le represente de un modo conveniente y no guisando papillas, *ne ecclesia Dei irrideatur*[585]. Contra tan indecorosas manifestaciones de la fe se dirige el movimiento iniciado por Gerson, el cual tiende a conseguir que se venere a San José dignamente y consigue, en efecto, que la liturgia lo acoja en un rango superior al de todos los demás santos[586]. Pero ya hemos visto antes cómo ni siquiera el grave interés de Gerson se mantiene libre de la indiscreta curiosidad, que parecía unida de un modo casi inevitable con el carácter excepcional del matrimonio de José. Para un espíritu seco (y Gerson era, en muchos respectos, un espíritu seco, a pesar de su predilección por la mística) siempre se mezclaban en la consideración del matrimonio de María reflexiones de un contenido hasta terrenal. El caballero de la Tour-Landry, otro tipo de fe seca y llana, ve el caso bajo esta luz: *Dieux voulst* (quiso) *que elle espousast* (desposase) *le*

saint homme Joseph, qui estoit vieulx et preudomme (honrado); *car Dieu voulst naistre soubz umbre* (sombra) *de mariage pour obéir a la loy qui lors couroit* (corría), *pour eschever* (escapar a) *les paroles du monde*[587].

Una obra del siglo XV, todavía no publicada, describe los místicos desposorios del alma y su celestial Esposo con las expresiones de unos esponsales burgueses. Jesús, el Esposo, dice a Dios Padre: *S'il te plaist, je me mariray et auray grant foueson* (cúmulo) *d'enfans et de famille.* Pero el Padre pone dificultades, pues la elección de su Hijo ha recaído sobre una negra etíope, en lo cual hay una repercusión de las palabras del *Cantar de los Cantares: Nigra sum sed formosa.* Sería una *mesaliance* y un deshonor para la familia. Un ángel interviene como conciliador y pronuncia unas elocuentes palabras en favor del esposo: *Combien que ceste fille soit noire, neanmoins elle est gracieuse, et a belle composicion de corps et de membres et est bien habile pour porter fouezon d'enfans.* El padre replica: *Mon cher fils m'a dit qu'elle est noire et brunete. Certes je vueil* (quiero) *que son espouse soit jeune, courtoise, jolye, gracieuse et belle et qu'elle ait beaux membres.* Entonces el ángel elogia su rostro y todos sus miembros, es decir, las virtudes del alma. El Padre se da por vencido y, volviéndose a su Hijo, le dice:

Prens la, car elle est plaisant
Pour bien amer son doulx amant;
Or prens de nos biens largement
Et luy en donne habondamment[588].

No puede dudarse un solo momento de la seriedad ni del fin edificante de esta obra. Es sólo una prueba de las triviales ideas a que podía conducir la fantasía desenfrenada.

La figura de cada santo tenía su carácter individual, gracias a su imagen fija y definida, que hablaba directamente[589], en contraste con los ángeles, que carecían totalmente de personalidad plástica, a excepción de los tres grandes arcángeles. La individualidad de los santos era robustecida aún por la función especial que asumían muchos de ellos en la fe popular: a éste se

dirigían las gentes en una determinada necesidad; a aquél, para sanar de cierta enfermedad. Con frecuencia es un rasgo de leyenda o un atribulo de la imagen el que ha dado motivo a esta especialización; así, por ejemplo, Santa Apolonia es invocada contra los dolores de muelas, por haberle sido arrancados los dientes en su martirio. Pero una vez así fijada la especial misión misericordiosa de los santos, no podía menos de aparecer un elemento semimecánico en su veneración. Adscrita la curación de la peste a la jurisdicción de San Roque, era casi inevitable considerar como personal este poder del santo, corriendo peligro de desaparecer por completo el miembro intermedio exigido por la Iglesia: que los santos en general sólo traen la salud por su intercesión cerca de Dios. Éste era especialmente el caso de los catorce auxiliadores (otras veces cinco, ocho diez o quince) cuya veneración fue muy saliente en la última Edad Media. Entre ellos se contaban Santa Bárbara y San Cristóbal, cuyas imágenes eran de las más frecuentes. Según las creencias populares, Dios había concedido a estos catorce santos el privilegio de que su invocación salvaba del peligro inminente a todo el que estuviese en él:

Ilz sont cinq sains, en la genealogie,
Et cinq sainetes, à qui Dieux octria
Benignement a la fin de leur vie,
Que[*590] *quiconques de cuer les re querra* (les invoque de corazón),
En tous perilz, que Dieux essaucera (oirá)
Leurs prieres, pour quelconque mesaise (necesidad)
Saiges est donc qui ces cinq servira,
Jorges, Denis, Christofle, Gille et Blaise[591].

En la mente del hombre vulgar tenía que desaparecer por completo la idea de la función meramente intercesoria de los santos, ante semejante delegación de la omnipotencia y de la espontaneidad de acción. Los auxiliadores habíanse tornado apoderados de la Divinidad. Diversos misales de fines de la Edad Media, que contienen el oficio de los catorce auxiliadores, expresan claramente el carácter infalible de su intervención: *Deus qui electos sanctos tuos Georgium, etc., etc., specialibus privilegiis*

prae cunctis aliis decorasti, ut omnes, qui in necessitatibus suis eorum implorant auxilium secundum promissionem tuae gratiae petitionis suae salutarem consequantur effectum[*592].

Por eso la Iglesia post-tridentina ha prohibido sabiamente la misa de los catorce auxiliadores como tales, temiendo el peligro de que la fe pudiera aferrarse a ella como un talismán[593]. La contemplación diaria de un cuadro o una imagen de San Cristóbal pasaba por ser garantía suficiente contra un fin fatal[594].

Si se pregunta cuál puede haber sido el motivo de que se hayan juntado precisamente estos catorce santos en semejante compañía de salvación, sorprende la circunstancia de que la imagen plástica de todos ellos contenía algo sensible que excitaba la fantasía: Acacio aparecía con una corona de espinas; Egidio, con una cierva; Jorge, con un dragón; Blas, en una cueva con animales feroces; Cristóbal, como un gigante; Ciríaco, con el demonio encadenado; Dionisio, con su cabeza debajo del brazo; Erasmo, en su cruel tormento con la devanadera que le extrae los intestinos; Eustaquio, con el ciervo que ostenta la cruz; Pantaleón, como médico con un león; Vito, en una caldera; Bárbara, con su torre; Catalina, con la rueda y la espada; Margarita, con un dragón[*595]. No es imposible que la especial atención dispensada a estos catorce santos haya salido del atributo característico de su imagen.

Un gran número de nombres de santos estaban ligados a determinadas enfermedades; así, el de San Antonio, con diversas enfermedades gangrenosas de la piel; el de San Mauro, con la gota; los de San Sebastián, San Roque, San Egidio, San Cristóbal, San Valentín y San Adrián, con la peste. Aquí acechaba otro peligro de degeneración de la fe popular. La enfermedad llevaba el nombre del santo; fuego de San Antonio, *mal de Saint Maur* y sinnúmero de análogos. De este modo, al pensar en la enfermedad, el santo figuraba desde un principio en el primer término del pensamiento. Pero éste hallábase cargado de vehemente emoción de temor y repulsión, sobre todo tratándose de la peste. Los santos abogados de la peste eran celosamente honrados en el siglo XV: con oficios en las iglesias, con procesiones con cofradías, como si todo esto fuera por decirlo así un seguro espiritual contra la enfermedad. Fácilmente podía, pues, repercutir

sobre el santo que llenaba el pensamiento la conciencia de la cólera divina que se despertaba fuertemente a cada epidemia. No es la insondable justicia de Dios la que causa la enfermedad, sino la cólera del santo quien la envía y exige satisfacción. Si el santo la cura, ¿por qué no podrá causarla? Pero esto era desplazar en un sentido pagano la fe desde la esfera ético-religiosa a la esfera mágica; de lo cual sólo podía hacerse responsable a la Iglesia por no haber contado bastante con lo mucho que las doctrinas más puras se enturbian en un espíritu ignorante.

Los testimonios de la presencia de esta idea en el pueblo son bastante numerosos para excluir toda duda. Entre los ignorantes son considerados muchas veces los santos como los verdaderos autores de la enfermedad. *Que Saint Antoine me arde* es una maldición usual. *Saint Antoine arde le tripot, Saint Antoine arde la monture!*[596] son maldiciones en las cuales el santo representa enteramente el papel de un perverso demonio del fuego:

Saint Anthoine me vent (vende) *trop chier*
Son mal, le feu ou corps me boute (en el cuerpo me arroja),

hace decir Deschamps a un mendigo atormentado por una enfermedad de la piel; y él por su parte increpa así al gotoso: Si no puedes correr, mejor; ahorrarás el portazgo:

Saint Mor (Mauro) *ne te fera fremir*[597].

Robert Gaguin, que no es en modo alguno un enemigo de la veneración de los santos en sí, describe de la siguiente manera a los mendigos en su poema burlesco *De validorum per Franciam mendicantium varia astucia:* «Éste cae a tierra, a la vez que arroja hediondos esputos, y desatina diciendo que es un milagro de San Juan. Otros son plagados de pústulas por San Fiacro el Ermitaño. Vos, oh Damián, impedís el hacer aguas. San Antonio les quema las articulaciones con un lastimoso fuego. San Pío hace de ellos lisiados y paralíticos»[598].

De las mismas creencias populares se burla Erasmo, cuando hace que Teótimo responda a la pregunta de Philecous, si los santos son en el cielo peores que en la tierra: «Sí, los santos que reinan en el cielo no quieren ser ofendidos. ¿Quién era más manso que Cornelio, más bondadoso que Antonio, más paciente que Juan Bautista, cuando vivían? Pero, ¿qué espantosas enfermedades no envían ahora, cuando no son honrados como es debido?»[599]. Rabelais afirma que incluso los predicadores populares presentaban a sus oyentes a San Sebastián como autor de la peste, y a San Eutropio (a causa de su analogía fónica con *ydropique*) como el de la hidropesía[600]. También Henri Estienne menciona una creencia semejante[601].

El contenido afectivo e intelectual de la veneración a los santos estaba apegado a los colores y las formas de las imágenes en una parte tan grande, que esta directa vivencia estética amenazaba continuamente anular el espíritu religioso. Entre la contemplación del brillo del oro de la reproducción meticulosamente fiel de las vestiduras, de la piadosa mirada de los ojos y la consideración de la viva representación del santo en la conciencia, apenas quedaba espacio para reflexionar sobre *lo que* la iglesia permitía y *lo que* prohibía tributar como homenaje y devoción a aquellos gloriosos seres. Los santos vivían en el espíritu del pueblo justamente como dioses. No nos asombra, pues, que se viese en esto un peligro para la verdadera religiosidad en los círculos celosos de la ortodoxia, como el de los Windesheimer. Pero sí es sorprendente que esta idea se le ocurra súbitamente a un espíritu como Eustache Deschamps, el banal y superficial poeta áulico, que es justamente por su limitación un espejo tan excelente del término medio de la vida espiritual de su tiempo.

Ne faictes pas les dieux d'argent,
D'or, de fust (madera), *de pierre ou d'arain* (bronce),
Qui font ydolatrer la gent…
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur painture dont je me plain (quejo)
La beauté de l'or reluisant,
Font croire à maint peuple incertain (de fe vacilante)

Que ce soient dieu pour certain (verdaderos dioses),
Et servent par pensées foles
Telz ymages qui font caroles
Es moustiers où trop en mettons[*602]*;*
C'est tres mal fait: a brief paroles (en breves palabras),
Tetz simulacres n'aourons (no adoremos).
……
Prince, un Dieu croions seulement
Et aourons parfaictement
Aux champs, partout, car c'est raisons (pues esto es lo razonable),
Non pas faulz dieux, fer n'ayment (ni hierro ni imán),
(Ni) *Pierres qui n'ont entendement:*
Telz simulacres n'aourons[603].

¿No deberá considerarse como una reacción inconsciente contra la veneración de los santos el gran celo de la última Edad Media por la veneración del ángel de la guarda? En la adoración de los santos habíase petrificado con exceso la fe viva y se anhelaba un estado en que el sentimiento de veneración y la fe en un protector tuviesen menos rigidez. A este fin cabía fijarse en la figura de los ángeles, que apenas se había hecho aún plástica, y retornar de este modo a un sentimiento religioso más espontáneo. Y es de nuevo Gerson, el celoso defensor de la pureza de la fe, quien recomienda frecuentemente la veneración del ángel de la guarda[604]. Mas también aquí amenaza perjudicar al contenido piadoso de la veneración la manía de indagar los detalles. La *studiositas theologorum*, dice Gerson, plantea con respecto a los ángeles toda clase de cuestiones: si no nos abandonan nunca; si saben de antemano que estamos elegidos o condenados; si Jesucristo y María tenían ángel de la guarda y si el Anticristo lo tendrá; si nuestro buen ángel puede hablar a nuestra alma sin las imágenes sensibles de los fantasmas y si nos incitan al bien, como el diablo al mal; si ven nuestros pensamientos y otras innumerables. Esta *studiositas*, concluye Gerson, debe quedar reservada a los teólogos, mientras que aquellos que están obligados a preocuparse más de la

devoción que de las sutiles especulaciones deben permanecer alejados de toda *curiositas*[605].

Un siglo después, la Reforma encontró la veneración de los santos casi inerme y la destruyó. En cambio, dejaba sin atacar la fe en las brujas y en los demonios, pues ni siquiera podía atacarla, ya que era aún presa de ella. ¿No residiría la razón de que la veneración de los santos se hubiese tornado en pleno florecimiento *caput mortuum*, en que casi todo lo concerniente a la esfera espiritual de esta veneración había llegado a expresarse en la imagen, en la leyenda y en la oración tan íntegramente que ya no podía despertar sentimiento alguno de respetuoso temor? La veneración de los santos había perdido sus raíces en lo informe y lo inefable, raíces que tan enormemente fuertes eran en la esfera del pensamiento demonológico. Y cuando la Contrarreforma trató de dar nueva vida a la veneración de los santos, hubo de empezar por cortar con la podadera de una rigurosa disciplina las exuberancias y excrecencias de la fantasía popular.

Capítulo IB

Los tipos de religiosidad

EL PUEBLO pasaba sus días en la rutina de una religión que se había tornado completamente superficial. Poseía una fe muy firme, que traía consigo temores y éxtasis; pero esta fe no sumía al iletrado en discusiones ni en luchas espirituales, como había de hacer más tarde el protestantismo. La indiferente familiaridad y llaneza de la vida cotidiana alternaba con espasmos de la más entrañable emoción religiosa, que no dejaban nunca de acometer al pueblo. No se puede comprender el contraste continuo entre la tensión y la laxitud religiosas, dividiendo, por ejemplo, a la grey religiosa en personas piadosas y personas entregadas a la vida mundanal, como si una parte del pueblo hubiese vivido continuamente con severa religiosidad, mientras los demás sólo fueran superficialmente religiosos. Nuestra idea del pietismo del Norte de los Países Bajos y de la Baja Alemania en la última Edad Media podría inducirnos a error fácilmente en este punto. En la *devotio moderna* de los «Fraterhäuser y los Windesheimer», habíanse apartado efectivamente de la vida mundanal algunos círculos pietistas. En ellos era duradera la tensión religiosa y como personas piadosas *par excellence* contrastaban con la multitud. Francia y el Sur de los Países Bajos apenas han conocido, sin embargo, esta manifestación de la vida religiosa bajo la forma de un movimiento colectivo organizado. Y no obstante, también en ellos han ejercido su efecto los

sentimientos que servían de base a la *devotio moderna*, *no* menos que en las tranquilas tierras del Yssel. Pero en el Sur no se llegó a un apartamiento análogo. La más elevada devoción siguió siendo en él una parte de la vida religiosa general, que sólo se revelaba en breves momentos de pasión. Es la misma diferencia que separa hasta el día de hoy los pueblos latinos y los pueblos septentrionales. Los meridionales se preocupan menos de una contradicción, sienten menos la necesidad de sacar todas las consecuencias, pueden conciliar más fácilmente la actitud familiar y burlona de la vida diaria coa la elevada emoción del momento de gracia.

El menosprecio del clero, que como una corriente subterránea fluye a través de toda la cultura medieval, junto a una elevada veneración por el estado sacerdotal, puede explicarse en parte por la mundanalidad del alto clero y la creciente proletarización del bajo y, en parte, por los antiguos instintos paganos. El espíritu popular, imperfectamente cristianizado, nunca había perdido por completo la malquerencia contra el hombre, que no debía luchar y tenía que vivir castamente. El orgullo caballeresco, que tenía sus raíces en el valor y en el amor, apartaba de sí el ideal eclesiástico, exactamente lo mismo que el rudo sentimiento popular. La degeneración del propio clero hizo el resto y así hacía siglos que las clases altas y bajas se regocijaban ante las figuras del monje deshonesto y del cura gordo y tragón. Existía siempre un odio latente contra el clero. Cuanto más vivamente tronaba un predicador contra los pecados de su propio estado, tanto más gustaba de oírle el pueblo[606]. Tan pronto como el predicador sale a la liza contra los eclesiásticos, dice San Bernardino de Sena, olvidan los oyentes todo lo demás; no hay mejor medio de mantener despierta la atención, cuando los oyentes se adormecen o tienen demasiado calor o demasiado frío[607]. Mientras, por una parte, la viva excitación religiosa desencadenada en los siglos XIV y XV por los predicadores populares ambulantes tiene su punto de partida en la nueva vida tomada por las Órdenes mendicantes, son justamente los monjes mendicantes, por otra parte, los que se convierten por su degeneración en objeto habitual de la burla y del desprecio. El sacerdote indigno de las *novellas*, que dice la misa por cuatro perras, como un mezquino asalariado, o al que como confesor se abonan las gentes *pour absoudre du tout*, suele ser un monje mendicante[608]. Molinet, por lo demás

muy piadoso, presta voz en una felicitación de año nuevo a la usual befa que se hacía de las Órdenes mendicantes:

Prions Dieu que les Jacobins
Puissent manger les Augustins,
Et les Carmes soient pendus
Des cordes des Frères Menus[609].

El concepto meramente dogmático de la pobreza, como lo encarnaban las órdenes mendicantes, ya no satisfacía al espíritu. Frente a la pobreza simbólico-formal, como idea espiritual, despiértase ya el conocimiento de la miseria social real. Es en Inglaterra, que ha tenido antes que los demás países los ojos abiertos a la visión económica de las cosas, donde hacia fines del siglo XIV irrumpe por vez primera la nueva comprensión, después de haberse anunciado ya largo tiempo antes. El poeta de aquella soñadora, nebulosa y admirable *Vision concerning Piers the Plowman*, es el primero que ha visto a las multitudes que se atormentan cargadas de trabajo; y lleno de odio por los monjes mendicantes, por los ociosos, por los disipadores y por los mentidos necesitados —los *validi mendicantes*— que constituían la plaga de la Edad Media, encomia la santidad del trabajo. Pero tampoco en los círculos de la alta teología teme un hombre como Pierre d'Ailly oponer a los mendicantes, los *vere pauperes*, los verdaderos pobres. No es una casualidad que la *devotio moderna*, a la vez que volvía a tomar gravemente la fe, apareciese en cierto antagonismo con las órdenes mendicantes.

Todo lo que sabemos de la vida religiosa cotidiana de aquel tiempo, muéstranos una brusca alternativa de contrastes casi inconciliables. Las injurias y el odio contra los sacerdotes y los monjes sólo son el reverso de una general y profunda adhesión y veneración. Igualmente alterna una ingenua superficialidad con un exceso de íntimo ardor en la manera de entender y cumplir los deberes religiosos. El año 1437, después del regreso del rey de Francia a la capital, celébranse unos funerales muy solemnes por alma del conde de Armagnac, con cuyo asesinato habían empezado los turbios años que acababan de transcurrir. El pueblo afluye en masa, pero queda muy decepcionado al ver que no se reparte dinero. Pues más de

cuatro mil personas acudieron, dice el burgués de París benévolamente, las cuales no habrían acudido si no hubiesen esperado que les cayese algo en suerte. *Et le maudirent qui avant prièrent pour lui*[610]. ¿No es éste el mismo pueblo de París que contempla las numerosas procesiones derramando un mar de lágrimas y que se postra al oír las palabras de un predicador ambulante? Ghillebert de Lannoy vio cómo fue apaciguado en Rotterdam un motín por un sacerdote que levantó el *Corpus domini*[611].

El rudo contraste y las grandes alternativas de tensión muéstranse en la vida religiosa del culto exactamente lo mismo que en la de la masa ignorante. La iluminación divina sobreviene siempre de un golpe, es siempre la repetición atenuada de lo que en tiempos antiguos había vivido Pablo, de lo que había vivido Francisco cuando oyó de súbito las palabras del Evangelio, como una orden inmediata. Un caballero oye leer la fórmula del bautismo, como acaso la ha oído ya leer veinte veces; mas de repente sorpréndele la profunda santidad y la milagrosa eficacia de aquellas palabras, y se propone rechazar en adelante al demonio sólo recordando el bautismo y sin hacer la señal de la cruz[612]. Le Jouvencel debe asistir a un duelo. Los litigantes están dispuestos a jurar sobre la hostia su derecho. De pronto ve el caballero la indefectible necesidad de que uno de aquellos dos juramentos sea falso, de que uno de los dos litigantes se acarree su condenación, y grita: «¡No juréis, luchad sólo por los quinientos escudos puestos, sin prestar juramento!»[613].

La religiosidad de los grandes personajes tiene también con mucha frecuencia ese carácter convulsivo que caracteriza la religiosidad popular, justamente por efecto del lastre de prolija pompa y de inmoderada sensualidad que gravita sobre la vida de los mismos. Carlos V de Francia abandona frecuentemente la caza en el momento más emocionante para ir a misa[614]. La joven Ana de Borgoña, esposa del duque de Bedford, regente inglés de la Francia conquistada, indigna en cierta ocasión a los habitantes de París por salpicar de barro una procesión al pasar a galope tendido — mientras que otra vez abandona a media noche el estruendo de una fiesta de la corte para ir a escuchar los maitines en los Celestinos. Y su temprana muerte fue consecuencia de la enfermedad que contrajo visitando a los pobres enfermos en el hospital[615].

El contraste de piedad y pecado llega hasta el extremo más enigmático en una figura como Luis de Orleáns, que es el mundano más disoluto y esclavo de sus pasiones entre todos los grandes adoradores de la sensualidad y del placer. Llegó a entregarse a las artes mágicas y a no querer abandonarlas[616]. Este mismo Orleáns es, sin embargo, tan devoto, que tiene en los Celestinos su celda en el *Dormitorium* general. Allí toma parte en la vida conventual, oye los maitines y la misa de medianoche y muchas veces hasta cinco y seis misas al día[617]. Horror da la mezcla de religión y crimen en Gilles de Rais, el cual, en medio de sus infanticidios de Machecoul, funda una misa en honor de los Santos Inocentes para la salvación de su alma y se asombra cuando sus jueces le reprochan que es un hereje. Y si en otros anda emparejada la religiosidad con pecados menos sangrientos, muchos de ellos encarnan el tipo del mundano devoto: así el bárbaro Gastón Febo, conde de Foix, el frívolo rey René, el refinado Carlos d'Orleáns. Juan de Baviera, tan ambicioso de poder como duro de corazón, viene a ver disfrazado a Ludivina de Schiedam, para hablar con ella del estado de su alma[618]. Jean Coustain, el desleal servidor de Felipe *el Bueno*, un impío que apenas oía misa y nunca daba una limosna, vuélvese a Dios, ya entre las manos del verdugo, con una apasionada invocación en su grosero dialecto borgoñón[619].

El propio Felipe *el Bueno* es uno de los ejemplos más concluyentes de aquella unión de religiosidad y espíritu mundanal. El hombre de las fiestas espléndidas y de los numerosos bastardos, del astuto cálculo político y del violento orgullo y cólera, es sinceramente piadoso. Suele permanecer en su reclinatorio un largo rato después de la misa. Ayuna a pan y agua cuatro días por semana y además en todas las vigilias de Nuestra Señora y de los Apóstoles. Muchas veces aún no ha comido nada a las cuatro de la tarde. Da muchas limosnas y todas en secreto[620]. Después de la sorpresa de Luxemburgo, permanece, acabada la misa, sumido tanto tiempo en su breviario y en especial acción de gracias, que su séquito, que le espera a caballo, pues aún no está terminada la lucha, se impacienta; bien podría el duque dejar para otra vez el rezar todos esos Padrenuestros. Se le advierte que amenaza peligro si se retrasa más. Pero Felipe sólo responde: *Si Dieu m'a donné victoire, il la me gardera*[621].

No hay que buscar en nada de esto apariencias de santidad o vanidosa beatería. Es una tensión entre dos polos espirituales, que apenas es posible al espíritu moderno. Esta posibilidad es perfectamente compatible con el expreso dualismo que hay en la fe en un reino de Dios, al que se opone, separado por un abismo, el mundo del pecado. En el espíritu medieval son absorbidos por la religión todos los sentimientos más elevados y más puros, mientras que los impulsos naturales y sensibles son arrojados conscientemente y tienen que descender al nivel de una vida mundanal, despreciada como pecaminosa. En la conciencia del hombre medieval fórmanse y coexisten, por decirlo así, dos concepciones de la vida; la concepción piadosa y ascética ha atraído todos los sentimientos morales, pero tanto más desenfrenadamente se venga el sentido mundanal de la vida, abandonado por completo al diablo. Si una de las dos lo domina todo, tenemos delante al santo o al pecador desbocado; roas por lo regular se contrapesan mutuamente con grandes oscilaciones, y así vemos cómo los magníficos pecados de aquellos hombres apasionados hacen brotar a veces en ellos con tanta más vehemencia una religiosidad desbordante.

Ver a un poeta medieval componer los himnos más piadosos y luego versos tan profanos y obscenos, como hacen muchos, por ejemplo, Deschamps, Antoine de la Salle, Jean Molinet, es todavía menos que en un poeta moderno razón bastante para atribuir estos productos a hipotéticos períodos de mundanalidad y de arrepentimiento. Hay que aceptar la contradicción que nos parece casi inconcebible.

Esta época conoce mezclas sumamente singulares de extraño amor a la pompa con una estricta devoción. La indómita necesidad de exornar y presentar pintorescamente todas las cosas del mundo y de la vida no se exterioriza sólo en las obras de pintura, orfebrería y escultura con que se recarga la fe. El hambre de color y de brillo se apodera en ocasiones hasta de la misma vida monástica. El Hermano Tomás se inflama hablando contra el lujo y contra la sensualidad, pero el tablado desde donde habla está guarnecido por el pueblo con los tapices más ricos que han podido encontrarse[622]. Philippe de Mézières es el tipo más perfecto de esta pomposa religiosidad. Para la Orden de la Pasión, que él quiso fundar, resolvió con la mayor minuciosidad todas las cuestiones de vestuario. Lo

que sueña realizar es justamente una sinfonía de colores. Los caballeros todos deben ir, según su rango, de rojo, verde, escarlata o azul celeste; el Gran Maestre debe ir de blanco; y blancos deben ser también los trajes de gala. La cruz debe ser roja; los cinturones, de cuero o de seda con hebillas de cuerno y adornos de latón dorado; las botas, negras, y roja la gorra. También es descrito exactamente el vestido de los hermanos, sirvientes, eclesiásticos y mujeres[623]. De la Orden no se sabe nada; Philippe de Mézières fue durante toda su vida el gran soñador de cruzadas y proyectista. Pero encontró en París, en el monasterio de los Celestinos, el lugar capaz de satisfacerle; tanto como era rigurosa la Orden, tanto relucían de oro y piedras preciosas la iglesia y el monasterio, mausoleo de príncipes y princesas[624]. A Cristina de Pisan parecíale aquella iglesia acabadamente hermosa. Mézières residía en el monasterio como lego, tomando parte en la vida rigurosa de sus moradores; pero seguía, sin embargo, en relaciones con los grandes señores e ingenios de su tiempo, constituyendo la antítesis mundano-artística de Gerard Groote. Allí trajo también a su regio amigo Orleáns, que encontró en aquel monasterio los momentos de arrepentimiento que tuvo en su disipada vida y, por último, el lugar donde reposó tempranamente. No es seguramente casualidad que los dos príncipes enamorados de la pompa, Luis de Orleáns y tu tío Felipe *el Atrevido*, de Borgoña, escogiesen como lugares para desplegar su amor al arte justamente las casas de la más rigurosa entre las Órdenes monásticas, donde, en contraste con la vida de los monjes, no hacía sino brillar más aún la magnificencia: Orleáns, los Celestinos; Borgoña, la Cartuja de Champmol, junto a Dijon.

El viejo rey René descubrió, cazando en las cercanías de Angers, a un ermitaño: era un sacerdote que había abandonado su prebenda y vivía de pan negro y frutos del campo. El rey, conmovido por su virtud, mandó edificar para él una celda y una capillita. Para sí mismo añadió un jardín y un modesto pabellón, que hizo adornar con pinturas y alegorías. Con frecuencia iba hasta allí para platicar en *son cher ermitage de Reculée* con sus artistas y eruditos[625]. ¿Es esto Edad Media?, ¿es Renacimiento, o no es más bien siglo XVIII? Un duque de Saboya se hace ermitaño, pero con cinturón dorado, gorro rojo, cruz de oro y buen vino[626].

No hay más que un paso desde esta magnificencia en la devoción a manifestaciones de humildad hiperbólica, que están llenas de pompa a su vez. Olivier de la Marche conservaba, desde sus años de niño, el recuerdo de la entrada de Jacques de Bourbon, rey de Nápoles, que había renunciado al mundo por influencia de Santa Colette. El rey, pobremente vestido, hacíase llevar en un dornajo de la basura: *telle sans aultre difference que les civieres* (dornajos) *en quoy l'on porte les fiens* (excrementos) *et les ordures communement.* Pero detrás marchaba un elegante séquito. *Et ouys* (oí) *racompter et dire* —dice La Marche lleno de admiración— *que en toutes les villes où il venoit, il faisoit semblables entrées par humilité*[627].

Inspiradas por un espíritu de humildad, ciertamente no tan pintoresco, están las recomendaciones hechas por muchos santos modelos para que les sepulten de un modo que reproduzca exactamente toda la indignidad del difunto. San Pedro Thomas, el amigo íntimo y director espiritual de Philippe de Mézières, cuando siente acercarse la muerte, se hace meter en un saco, atar una cuerda al cuello y poner en el suelo. De este modo imita en mayores proporciones el ejemplo de San Francisco, que también se había hecho poner en tierra al llegar la hora de su muerte. «Enterradme, dice Pedro Thomas, a la entrada del coro, para que tenga que pisar sobre mi cadáver todo el mundo, y hasta las cabras y los perros si es posible»[628]. Mézières, el discípulo que admira a su maestro, quiere superar a éste en humildad de fantasía. A él deben ponerle en sus últimas horas una pesada cadena de hierro en torno al cuello. Tan pronto como haya entregado el espíritu, deben arrastrarle desnudo y por los pies hasta el coro. Allí debe permanecer hasta que se le ponga en el sepulcro, tendido, los brazos en forma de cruz, atado con tres cuerdas a una tabla, en lugar del ataúd costosamente adornado, sobre el cual acaso habrían pintado su vano y mundanal escudo de armas, *se Dieu l'eust tant hay* (odiado) *qu'il fust mon es cours des princes de ce monde.* La tabla, cubierta con dos varas de cañamazo o grosera tela negra, debe ser arrastrada con la misma rudeza hasta la fosa, y en ella debe ser arrojada la carroña del pobre peregrino, desnudo como está. Debe ponerse tan sólo una pequeña lápida, y sólo se debe dar noticia de su muerte a Martín, su buen amigo en Dios, y a los ejecutores de su última voluntad.

Compréndese casi de suyo que este espíritu protocolario y ceremonioso, este proyectista y amador de extravagancias, haya hecho toda una serie de testamentos. En los últimos ya no se habla de esta disposición del año 1392, y cuando Mézières murió en 1405, fue sepultado del modo habitual, con el hábito de sus amados Celestinos, y sobre su sepulcro fueron puestas dos inscripciones de que él mismo era autor probablemente[629].

En el ideal de la santidad —casi podía decirse en el romanticismo de la santidad— todavía no ha introducido el siglo XV nada que anuncie una nueva época. Ni siquiera el Renacimiento ha modificado este ideal. No influido por las grandes corrientes que empujaron la cultura por nuevos derroteros, siguió siendo el ideal de los santos lo que había sido siempre. El santo no tiene tiempo, como el místico. Los tipos de santos de la Contrarreforma son aún los mismos de la última Edad Media, y éstos no se distinguen por ningún rasgo esencial de los de la primera. Tanto en una como en otra edad hay los grandes santos de la palabra ígnea y de la acción forjada al rojo: en una, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Carlos Borromeo; en otra, Bernardino de Sena, Vicente Ferrer, Juan Capistrano. Junto a ellos, los extasiados silenciosamente en el amor divino, que se acercan al tipo del santo musulmán o budista, un Luis Gonzaga en el siglo XVI, Francisco de Paula, Colette, Pedro de Luxemburgo en los siglos XIV y XV. En medio de estos dos tipos están todas aquellas figuras que tienen algo de ambos extremos, reuniendo también a veces sus cualidades elevadas a la más alta potencia.

El romanticismo de la santidad debe ponerse en la misma línea que el romanticismo de la caballería. Ambos responden a la misma necesidad: ver realizadas en una persona ciertas representaciones ideales de una determinada forma de la vida, o darles cuerpo en la literatura. Es notable que este romanticismo de la santidad se haya complacido en todos los tiempos mucho más en los extremos de la humanidad y de la continencia lindantes con lo fantástico que en los grandes hechos capaces de elevar la cultura religiosa. No se conquista la santidad con los servicios prestados a la sociedad y a la Iglesia, por grandes que sean, sino con una piedad excepcional. Los grandes energetas sólo alcanzan la fama de la santidad cuando sus hechos están envueltos en el brillo de una vida sobrenatural; por

eso no es santo Nicolás de Cusa, pero sí lo es su colaborador Dionisio Cartujano[*630].

A nosotros nos interesa, ante todo, observar la actitud que tomaron frente al ideal de la santidad los círculos de la cultura refinada y pomposa, aquellos círculos que rendían homenaje al ideal caballeresco y lo cultivaron hasta más allá de los límites de la Edad Media. Sus contactos con aquel ideal no son, naturalmente, tan numerosos; pero no faltan. Los mismos círculos de los príncipes han producido algunas veces en esta época un santo. Uno de ellos es Charles de Blois. Pertenecía éste, por su madre, a la casa de Valois, y se encontró por su matrimonio con la heredera de Bretaña, Jeanne de Pentièvre, complicado en una lucha por el trono, que ocupó la mejor parte de su vida. En su matrimonio se le había impuesto por condición tomar las armas y la defensa del ducado. Enfrente tiene otro pretendiente, Jean de Montfort, y la lucha por Bretaña coincide con el comienzo de la guerra de los Cien Años. La defensa de las aspiraciones de Montfort es lina de las complicaciones que inducen a Eduardo III a venir a Francia. El conde de Blois emprende caballerescamente la lucha y pelea como los mejores caudillos de su tiempo. Hecho prisionero en 1347, poco antes del sitio de Calais, permanece hasta 1356 en Inglaterra. Sólo en 1362 puede emprender de nuevo la lucha por el ducado, para encontrar el año 1364 la muerte en Aurai, donde se bate valientemente con Bertrand du Guesclin y Beaumanoir.

Este héroe de la guerra, cuya vida exterior no discrepa en nada de la de tantos pretendientes a coronas y caudillos de aquel tiempo, llevó desde su juventud una vida de riguroso ascetismo. De niño impidióle su padre leer libros de piedad, por no parecer éstos adecuados para un señor de su condición. Pero más adelante duerme sobre paja, en el suelo, junto al lecho de su esposa. Cuando muere como un guerrero, encuéntrase un traje de cerdas debajo de su armadura. Confiesa todas las noches antes de acostarse, pues dice que ningún cristiano debe dormir en pecado. Durante su cautiverio en Londres suele ir a los cementerios para rezar de rodillas el salmo *De profundis.* Su acompañante, un escudero bretón, a quien ruega que le responda, se niega a ello. «No, dice; ahí yacen los que han matado a mis padres y amigos y han quemado sus casas».

Después de su liberación quiere ir descalzo por el terreno accidentado de La Froche-Derrien, donde había sido hecho prisionero, en peregrinación a Trégnier, al sepulcro de San Yves, el venerado patrono de Bretaña, cuya vida había escrito en el cautiverio. El pueblo se entera y cubre el camino con paja y paños; pero el conde de Blois escoge otro camino y corre desollándose los pies, hasta el punto de no poder andar durante quince semanas[631]. Inmediatamente después de su muerte hacen los príncipes parientes suyos, entre ellos su yerno Luis de Anjou, un intento para canonizarlo. En 1371 tiene lugar en Anger el proceso que conduce a beatificarlo.

Lo notable es que este Charles de Blois, si hemos de creer a Froissart, tuvo un bastardo. *Là fu occis en bon couvenant* (dicho en buena forma) *li dis messires Charles de Blois, le viaire sus ses ennemis* (cara a los enemigos) *et uns siens filz bastars qui s'appeloit messires Jehans de Blois, et pluiseur aultre chevalier et escuier de Bretagne*[632]. ¿Es necesario rechazar esta noticia como una evidente falsedad?[633]. ¿O cabe admitir que el conflicto entre la religiosidad y la sensualidad, que luchaban en figuras como las de Luis de Orleáns y Felipe *el Bueno*, se daba en el conde de Blois en mayor medida aún?

No nos pone ante una cuestión semejante la vida de otro santo de aquel tiempo perteneciente a la alta nobleza, Pedro de Luxemburgo. Este vástago de la estirpe de los condes de Luxemburgo, que en el siglo XIV ocupaba un puesto tan eminente, así en el Imperio alemán como en las cortes de Francia y de Borgoña, es un excelente ejemplo del tipo que William James llama *the under-witted saint*[634], un espíritu estrecho que sólo puede vivir en un pequeño mundo de ideas piadosas temerosamente cerrado. Había nacido en 1369, o sea no mucho antes de que su padre Guy cayese en Bäsweiler (1371), en la lucha entre Brabante y Geldern. Su historia espiritual nos lleva de nuevo al monasterio de los Celestinos de París, donde a los ocho años está en relación con Philippe de Mézières. Ya de niño lo cargan de dignidades eclesiásticas: primero, con diversas canonjías; a los quince años, con el obispado de Metz; más adelante, con la dignidad cardenalicia. No tenía todavía dieciocho años cuando muere (1387), y en seguida se afanan en Avignon por canonizarlo. Para ello se acude a las mayores autoridades:

el rey de Francia hace la proposición y es apoyado por el cabildo y por la Universidad de París. En el proceso, que tiene lugar el año 1389, figuran como testigos los primeros señores de Francia: el hermano de Pierre, André de Luxembourg, Louis de Bourbon, Enguerrand de Coney. A consecuencia de la actitud negligente del Papa de Avignon no llega la canonización (en 1527 tuvo lugar la beatificación); pero la veneración que podía justificar el intento estaba reconocida hacía largo tiempo y siguió desarrollándose sin obstáculo. Sobre el lugar de Avignon en que estaba sepultado el cuerpo de Pedro de Luxemburgo y donde se contaba que sucedían diariamente los milagros más notorios, fundó el rey un monasterio de Celestinos, a imitación del monasterio de París, que era en aquellos días el santuario preferido de los círculos cortesanos. A poner la primera piedra en nombre del rey vinieron los duques de Orleáns, de Berry y de Borgoña[635]. Pierre Salmón refiere cómo oyó la misa algunos años después cn la capilla del santo[636].

La imagen de este príncipe asceta prematuramente muerto, que esbozan los testigos en el proceso de canonización, es algo lamentable. Pedro de Luxemburgo es un muchacho exageradamente precoz, tísico, que ya de niño no conoce otra cosa que la gravedad de una fe angustiosamente severa. Riñe a su hermano pequeño, cuando se ríe, porque ha leído que Nuestro Señor ha llorado, pero no que haya reído. *Douls, courtois et debonnaire* —le llama Froissart—, *vierge de son corps, moult large aumosnier. Le plus du jour et de la nuit il estoit en oroisons. En toute sa vye il n'y ot fors* (no hubo más que) *humilité*[637]. En un principio intentan sus nobles familiares apartarlo de sus planes de renuncia al mundo. Cuando habla de recorrer el país predicando, le responden: «Sois demasiado alto; todos os reconocerían en el acto. Y no resistirías al frío. ¿Y cómo podríais predicar la cruzada?» Hay un momento en que se nos hace perceptible el tono fundamental de este pequeño espíritu inflexible: *Je vois bien* —dice Pedro— *qu'on me veut faire venir de bonne voye à la malvaise: certes, certes, si je m'y mets, je feray tant que tout le monde parlera de moy.* Señor, responde el maestro Jean de Marche, su confesor, no hay nadie que quiera que hagáis el mal, sino sólo el bien.

Compréndese que sus ilustres parientes sintiesen finalmente admiración y orgullo ante aquel caso, cuando las inclinaciones ascéticas del muchacho demostraron ser inextirpables. ¡Un santo, y un santo tan joven, en medio de ellos! Representémonos a aquel joven delgado y enfermo. Bajo el peso de sus dignidades eclesiásticas, en medio de la pródiga magnificencia y de la orgullosa vida cortesana de Berry y de Borgoña, está él cubierto de mugre y de parásitos, preocupado siempre con sus pequeños pecados. Confesar habíase tornado en él una mala costumbre. Todos los días apuntaba sus pecados en una cedulilla, y cuando por ir de viaje no había podido hacerlo, hacíalo después, escribiendo durante las horas que fuesen menester. Veíasele escribir de noche o leer apresuradamente su lista a la luz de una bujía. Levantábase a media noche para confesarse con alguno de sus capellanes. Muchas veces llamaba en vano a las puertas de sus dormitorios; se hacían los sordos. Si encontraba oído, leía los pecados escritos en la cedulilla. De dos a tres confesiones por semana, había pasado, en sus últimos días, a dos confesiones por día; el confesor ya no podía separarse de su lado. Y cuando por fin murió de la tisis, después de haber rogado que le enterrasen como si fuese un pobre, encontróse un cajón entero lleno de las cedulillas, en que estaban apuntados, día por día, los pecados de aquella pobre vida[*638].

El deseo de tener un santo entre los próximos antepasados de la casa real, indujo, en 1518, a Luisa de Saboya, la madre de Francisco I, a mover al obispo de Angulema a hacer una inquisición con el fin de beatificar a Jean d'Angouléme. Juan de Orleáns o de Angulema era el hermano menor de Carlos de Orleáns, el poeta, y el abuelo de Francisco I. Había vivido prisionero de los ingleses desde los doce hasta los cuarenta y cinco años, y más tarde había llevado en su castillo de Cognac una vida retirada y piadosa hasta su muerte (1467). No había reunido sólo libros como otros príncipes, sino que los había leído. Habíase hecho un índice de los *Canterbury Tales* de Chaucer, compuso poesías piadosas, copiaba recetas y parece haber sido de una religiosidad bastante vulgar. De él es completamente seguro que tuvo su *bâtard d'Angouléme*, pues existe la carta de legitimación. Los esfuerzos para beatificarlo continuaron hasta el siglo XVII, pero no lograron su fin[639].

Hay todavía un caso que nos aclara en cierta medida la relación entre los circuios cortesanos y la santidad: la estancia de San Francisco de Paula en la corte de Luis XI. El singular tipo de religiosidad de este rey es tan conocido, que no necesitamos describirlo extensamente. Luis, *qui achetoit la grace de Dieu et de la Vierge Marie à plus grans deniers que oncques ne fist roy*[640], presenta todas las cualidades del fetichismo más espontáneo y más vulgar. Su veneración por las reliquias, su pasión por las peregrinaciones y las procesiones parecen carecer de toda elevada inspiración sagrada, de toda sombra de respetuoso temor. Trata con los objetos más santos como si sólo fuesen costosos objetos domésticos. La cruz de Saint Laud, que estaba en Angers, hubo de venir a Nantes sólo para que pudiese ser prestado sobre ella un juramento[641], pues un juramento sobre la cruz de Saint Laud valía para Luis más que cualquier otro juramento. Cuando el *Connetable* de Saint Pol, que se ha encomendado al rey, ruega a éste que le jure por la cruz de Saint Laud que está en seguridad, responde el rey: «Cualquier juramento menos éste»[642]. Cuando se aproxima el fin tan extremadamente temido por él, le envían de todas partes las más preciosas reliquias: el Papa le remite, entre otras, el corporal de San Pedro; hasta el Gran Turco le ofrece una colección de reliquias que aún había en Constantinopla. Sobre la mesa situada junto al lecho del rey estaba la Santa Ampolla, traída de Reims, de donde nunca se había alejado hasta entonces. Algunos decían que el rey había querido experimentar la virtud milagrosa del óleo contenido en el santo recipiente, ungiendo con él todo su cuerpo[643]. Éstos son rasgos de una religiosidad primitiva, como la que se encuentra, por ejemplo, en los reyes merovingios.

Apenas puede trazarse un límite entre el furor coleccionista de Luis cuando se trata de animales exóticos, como renos y alces, y cuando se trata de preciosas reliquias. Sostiene correspondencia con Lorenzo de Médici acerca del anillo de San Zanobis, un santo local de Florencia, y acerca de un *agnus Dei*, un producto vegetal llamado también *agnus scythicus*, que pasaba por ser tan raro como milagroso[644]. En la extravagante organización doméstica del castillo de Plessis les Tours encontrábanse pintorescamente mezclados en los últimos días de Luis piadosos intercesores y músicos ambulantes. «Por este tiempo hizo venir el rey un

gran número de músicos ambulantes, que tocaban instrumentos de cuerda y de madera, los cuales hospedaba en Saint-Cosme, cerca de Tours, donde se reunieron hasta 120, entre ellos muchos pastores del territorio de Poitou. Tocaban con frecuencia ante el alojamiento del rey, sin que llegasen a verlo, a fin de que disfrutase con los instrumentos dichos y matase el tiempo, como también para mantenerlo despierto. Y, por otra parte, hizo venir allí también un gran número de santurrones, beatas y personas devotas, como ermitaños y santas criaturas, para que rogasen incesantemente a Dios que no hiciese morir al rey, sino que le permitiese vivir aún»[645].

También San Francisco de Paula, el eremita calabrés, que aún superó la humildad de los minoritas con su fundación de los mínimos, es en sentido literal objeto del furor coleccionista de Luis. Cuando el rey pidió en su última enfermedad la presencia del santo, fue con el designio expreso de que alargase por su intercesión la vida del rey[646]. Después de haber enviado sin fruto diversas embajadas al rey de Nápoles, logra el rey asegurarse, por medio de trabajos diplomáticos cerca del Papa, la visita del taumaturgo, muy contra la voluntad de éste. Una escolta de nobles va a buscarle a Italia[647]. Pero cuando ya está allí no se siente Luis seguro de él, «porque ya había sido engañado por varios so capa de santidad», y por instigación de su médico de cámara hace espiar al hombre de Dios y pone a prueba su virtud por todos los modos posibles[648]. El santo resiste admirablemente todas las pruebas. Su ascetismo es de la índole más bárbara y recuerda a sus compatriotas del siglo x, San Nilo y San Romualdo. Huye en cuanto ve una mujer. No ha tocado una moneda desde sus años infantiles. Duerme las más de las veces de pie o arrimado a una pared. No se corta nunca ni el pelo ni la barba. No toma nunca alimento animal y sólo se hace llevar raíces[649]. Aún durante sus últimos meses escribe el rey personalmente para obtener la alimentación apropiada a su singular santo: *Monsieur de Genas, je vous prie de m'envoyer des citrons et des oranges douces et des poires muscadelles et des pastenargues* (pastinacas), *et c'est pour le saint homme qui ne mange ny chair ny poisson: et vous me ferés ung fort grant plaisir*[*650]. Luis no le llama de otro modo que *le saint homme*, de suerte que hasta Commines, que vio al santo varias veces, parece no haber sabido nunca su nombre[651]. Pero *saint homme* llamábanle

también los que se burlaban de la estancia de aquel huésped tan singular, o no confiaban en su santidad, como, por ejemplo, el médico de cámara del rey, Jacques Coitier. Commines habla en sus comunicaciones con una seca reserva. *II est encores vif* —concluye— *par quoy se pourrait bien changer ou en myeulx ou en pis, par quoy me tays, pour ce que plusieurs se mocquoient de la venue de ce hermite, qu'ilz appelloient «sainct homme»*[652]. Sin embargo, el mismo Commines atestigua no haber visto nunca nadie *de si saincte vie, ne où il semblast myeulx que le Sainct Esperit parlast par sa bouche.* Y los sabios teólogos de Paris, Jan Standonck y Jean Quentin, que han llegado para hablar con el santo varón del deseo de fundar un convento de mínimos en París, experimentan una profunda impresión ante su personalidad y regresan curados de su prejuicio contra él[653].

El interés de los duques de Borgoña por los santos de su tiempo es de un índole menos egoísta que el de Luis XI por San Francisco de Paula. Es digno de notar cómo más de uno de los grandes visionarios y de los rigurosos ascetas aparecen regularmente como intermediarios y consejeros en los asuntos políticos. Así, por ejemplo, Santa Colette y el Beato Dionisio de Ryckel, *el Cartujo.* Colette fue tratada con especial distinción por la casa de Borgoña. Felipe *el Bueno* y su madre Margarita de Baviera la conocían personalmente y buscaban su consejo. Sirve de mediadora en las complicaciones surgidas entre las casas de Francia, Saboya y Borgoña. Carlos *el Temerario,* María y Maximiliano y Margarita de Austria trabajan continuamente por su canonización[654]. Mucho más importante todavía es el papel que ha desempeñado en la vida pública de su tiempo Dionisio *el Cartujo.* También él está repetidamente en relaciones con la casa de Borgoña y aparece como consejero de Felipe *el Bueno.* Juntamente con el cardenal Nicolás de Cusa, al cual acompaña como colaborador en su famoso viaje por el Imperio alemán, es recibido en Bruselas por el duque el año 1451. Dionisio, oprimido siempre por la angustia de que le va mal a la Iglesia y a la cristiandad y de que se acerca un gran desastre, pregunta en una visión: «Señor, ¿llegarán los turcos a Roma?» Exhorta al duque a la cruzada[655]. El *inclytus devotus ac optimus princeps el dux,* a quien dedica su tratado sobre la vida de los príncipes, no puede ser más que Felipe. Carlos *el Temerario* colaboró con Dionisio en la fundación de la Cartuja en

el soto de los duques, consagrada a Santa Sofía de Constantinopla, la eterna Sabiduría que el duque consideraba, según se comprende, como una santa de carne y hueso[656]. El duque Amoldo de Geldern vuélvese a Dionisio en la lucha con su hijo Adolfo[657].

No sólo príncipes, sino también numerosos nobles, eclesiásticos y burgueses asaltan sin cesar su celda de Roermond, en busca de consejo. Y allí está él continuamente, resolviendo innúmeras dificultades, dudas y cuestiones de conciencia.

Dionisio Cartujano es el tipo más perfecto del poderoso entusiasmo religioso que nos presenta el final de la Edad Media. Una vida inconcebiblemente enérgica. Reúne los éxtasis de los grandes místicos, el ascetismo más riguroso, las continuas visiones y revelaciones del vidente, con una actividad casi inabarcable como escritor teológico y consejero religioso práctico. Hállase tan cerca de los grandes místicos como de los «Windesheimer» prácticos, como Brugman, para el cual escribe su célebre guía de la vida cristiana[658], o Nicolás de Cusa; tan cerca de los perseguidores de brujas[659] como de los entusiastas reformadores eclesiásticos. Su capacidad de trabajo tiene que haber sido inagotable. Sus escritos llevan 45 tomos en cuarto. Es como si toda la teología medieval se desbordase de él una vez más. *Qui Dionysium legit, nihil non legit*, se decía entre los teólogos del siglo XVI. Trata las cuestiones más profundas de índole filosófica, pero escribe igualmente bien, a ruegos de un viejo hermano lego, Guillermo, sobre el reconocimiento mutuo de las almas en el más allá. Escribirá tan sencillamente como sea posible, promete, y el hermano Guillermo puede hacerlo traducir al holandés[660]. En un desbordamiento sin término de ideas sencillamente expresadas repite cuanto habían pensado sus grandes precursores. Es un típico trabajo de tiempos finales: exhaustivo, concluyente, pero no creador. Las citas de Bernardo de Claraval o de Hugo de Saint Víctor brillan como piedras preciosas sobre el traje sencillo y de un solo color de la prosa de Dionisio. Todas sus obras fueron escritas, revisadas, corregidas, rubricadas e iluminadas por él mismo, hasta que al fin de su vida, reflexivamente, cesa de escribir: «*Ad securae taciturnitatis porturn me transferre intendo* — quiero dirigirme ahora hacia el puerto de un seguro silencio»[661].

No conoce reposo. Recita diariamente casi todo el salterio. «Por lo menos la mitad es necesaria», declara. Ora en toda ocupación, incluso al vestirse y desvestirse. Después de los maitines, cuando los demás vuelven al reposo, él permanece despierto. Es alto y fuerte y puede exigir de su cuerpo todo lo que quiere. «Tengo una cabeza de hierro y un estómago de cobre», dice. Sin náuseas, e incluso con predilección, gusta manjares echados a perder: manteca con gusanos, cerezas roídas de larvas. Esta clase de bichos, dice, no tiene ningún veneno mortal; pueden comerse tranquilamente. Cuelga los arenques salados hasta que están podridos; prefiere comer cosas fétidas que saladas[662].

Lleva a cabo el considerable trabajo mental de las más profundas especulaciones y definiciones teológicas, no en una vida inmóvil y ecuánime de sabio, sino entre las continuas conmociones de un espíritu que es sensible a toda viva excitación de lo sobrenatural. De niño levantábase por la noche a la luz de la luna, creyendo que es hora de ir a la escuela[663]. Es tartamudo: «hocico de tartamudo», le insulta un diablo a quien quiere expulsar. Ve el cuarto de la moribunda señora de Vlodrop lleno de diablos, que le arrebatan el bastón de la mano. Nadie ha pasado como él por la vaporosa opresión de las «cuatro postrimerías»; el violento ataque de los demonios en el momento de la muerte es repetido asunto de sus sermones. Está en continuo trato con difuntos. Un hermano le pregunta si se le aparecen con frecuencia los espíritus de los difuntos. «¡Oh!, cientos y miles de veces», responde. Reconoce a su padre en el Purgatorio y consigue su liberación. Sus apariciones, revelaciones y visiones le llenan sin cesar, pero sólo habla de ellas con repugnancia. Se avergüenza de los éxtasis que le son concedidos por toda suerte de motivos externos: ante todo, por medio de la música, muchas veces en medio de una reunión de personas nobles que escuchan su sabiduría y sus exhortaciones. Entre los nombres de honor de los grandes teólogos es el suyo el de *Doctor exstaticus.*

No se crea que una gran figura como la de Dionisio *el Cartujo* no ha conocido sospechas y burlas como las sufridas por el singular taumaturgo de Luis XI. También él hubo de luchar continuamente con los desprecios y las mofas del mundo. Frente a las más altas manifestaciones de la fe

medieval muévense ya en el espíritu del siglo XV la malquerencia y la aversión junto al rendimiento y el entusiasmo sin límites.

Capítulo IA

La emoción y la fantasía religiosas

DESDE el tiempo en que el misticismo lírico y dulcemente doloroso de Bernardo de Claraval había introducido en el siglo XII la fuga de la emoción florida por la Pasión de Cristo, habíase ido llenando el espíritu, en medida siempre creciente, de una rendida compasión por los dolores del Salvador; había llegado a estar totalmente penetrado y saturado de Cristo y la cruz. Ya en la más tierna infancia se implantaba en el espíritu del niño la imagen del Crucificado, tan grandiosa y tan lúgubremente, que cubría con su severa sombra todos los demás sentimientos. Cuando Jean Gerson era todavía un niño, púsose un día su padre con los brazos extendidos contra una pared: «Mira, hijo mío —dijo—, así está crucificado y muerto nuestro Dios, que os ha hecho y os ha salvado»[664]. Esta imagen permaneció adherida a la memoria del muchacho hasta la más avanzada vejez, creciendo con el aumentar de los años, y Gerson bendecía por ello a su piadoso padre, muerto justamente el día de la Exaltación de la Santa Cruz. Colette ola, siendo una niña de cuatro años, a su madre, que rezaba todos los días llorando y suspirando por la Pasión, cuyas burlas, golpes y martirios compartía así. Este recuerdo se fijó con tal viveza en el espíritu supersensible de la santa, que sintió durante todos los días de su vida la más viva angustia y tormento en el corazón a la hora en que fue crucificado Jesús, y al leer la Pasión sufría más que ninguna mujer en los dolores del

parto[665]. Un predicador se detenía muchas veces, un cuarto de hora, silencioso ante sus oyentes, en la actitud del Crucificado[666].

Tan lleno de Cristo estaba el espíritu de aquella época, que el motivo de Cristo empezaba a resonar en cuanto había la menor y más superficial semejanza entre cualquier actitud o cualquiera idea y la vida o la pasión del Señor. Una pobre monja que lleva leña a la cocina, figúrase que lleva la cruz. La simple idea de llevar madera, basta para prestar a la acción el luminoso brillo del más elevado acto de amor. La mujercilla ciega que lava la ropa, considera la tina y el lavadero como si fuesen el pesebre y el establo[667]. La profanación de las ideas religiosas en los desbordamientos de homenaje a los príncipes, como la comparación de Luis XI con Jesús, o del emperador, su hijo y nieto con la Trinidad[668], no son menos un efecto de aquella sobresaturación en contenido religioso.

El siglo XV presenta esta intensa emotividad religiosa en una doble forma. Por una parte revélase en los vehementes movimientos que, de tiempo en tiempo, se apoderaban del pueblo entero cuando un predicador ambulante inflamaba con su palabra todo aquel combustible espiritual, como si fuese un haz de ramas secas. Ésta es la manifestación espasmódica, apasionada, violenta, pero que se disipa de nuevo rápidamente. Junto a esto hay algunos espíritus que han encarrilado para siempre la emotividad por una vía tranquila y han hecho de ella una nueva forma de vida normal: la de la ternura. Es éste el círculo pietista de aquellos que se llamaban a sí mismos los devotos modernos, en la conciencia de ser algo nuevo. En cuanto movimiento regularizado, limítase la *devotio moderna* al Norte de los Países Bajos y al territorio de la Baja Alemania; mas el espíritu que dio vida al movimiento no falta en Francia.

Del poderoso efecto de la predicación poco ha quedado en la cultura espiritual como elemento permanente. Sabemos la enorme impresión que hacían los predicadores[669], pero no nos es dado sentir por nosotros mismos la emoción que suscitaban. Los sermones escritos no bastan a penetrarnos de ella. ¿Cómo podrían hacerlo si ya no operaban sobre los propios contemporáneos? Muchos que han oído a San Vicente Ferrer y leen ahora sus sermones —dice su biógrafo— aseguran que apenas encuentran en ellos una sombra de lo que resonaba en su propia boca[670]. No es una maravilla.

Lo que conocemos por los sermones impresos de San Vicente Ferrer o de Olivier Maillard[671], es poco más que el substrato de su elocuencia, privado de todo su fuego oratorio y aparentemente seco y frío, con su división en primero, séptimo, etc. Sabemos que lo que emocionaba justamente al pueblo era siempre la impresionante descripción de los tormentos del infierno, el tonante amenazar con el castigo de los pecados, todas las efusiones líricas sobre la Pasión y Amor divino. Sabemos con qué medios trabajaban aquellos predicadores: no había para ellos efecto demasiado grosero, ni tránsito de la risa al llanto demasiado craso, ni elevación de la voz demasiado fuerte, por desmesurada que fuese[672]. Mas propiamente sólo podemos presumir las conmociones que causaban de este modo, fundándonos en la narración siempre igual de cómo disputaban ciudades con ciudades para asegurarse los próximos sermones, de cómo la magistratura y el pueblo salían a recibir pomposamente a los predicadores, de cómo les trataban principescamente, de cómo los predicadores tenían que detenerse a veces, por causa de los sonoros llantos de la multitud. Mientras predicaba San Vicente Ferrer eran conducidos un día camino del lugar de la ejecución dos condenados a muerte, un hombre y una mujer. Vicente pidió que se aplazase la obra del verdugo, ocultó a las víctimas entretanto bajo su púlpito y predicó sobre los pecados de ambos. Concluido el sermón, ya no se les encontró allí, pero se encontraron algunos huesos, y el pueblo no creyó nada menos sino que la palabra del santo varón había quemado a los pecadores y los había salvado al mismo tiempo[673].

La convulsiva emoción de la multitud mientras resonaba la palabra del predicador, disipábase de nuevo rápidamente, sin quedar fijada en el sermón escrito. Tanto mejor conocemos, en cambio, la ternura de los devotos modernos. Como en todo círculo pietista, suministró también en éste la religión no sólo la forma de vida, sino además, la forma de sociabilidad: la cordial comunidad espiritual y la callada intimidad entre unos sencillos hombres y mujeres, cuyo ancho cielo era bóveda de un mundo insignificantemente pequeño, por cuya vera pasaba de largo todo el tumulto de los tiempos. Los amigos de Tomás de Kempis admiraban su ignorancia de las cosas temporales más vulgares. Un prior de Windesheim llamábase Jan No-sé como sobrenombre honorífico. Estos devotos no saben vivir más

que en un mundo simplificado, que purifican excluyendo de su esfera el mal[674]. Dentro de su estrecho conventículo viven en la alegría de una afectuosa solicitud mutua: la mirada del uno reposa sin cesar sobre el otro, para percibir todos los signos de la gracia; visitarse mutuamente es su mayor satisfacción[675]. De aquí su especial inclinación por la biografía, a la cual hemos de agradecer el exacto conocimiento que tenemos de esta actitud espiritual.

En su forma regularizada, la holandesa, había creado la *devotio moderna,* una sólida convención de vida piadosa. Reconocíase a los devotos en sus movimientos tranquilos y moderados, en su marchar inclinados, a algunos en sus rostros torcidos en una sonrisa o en los vestidos nuevos remendados de propósito. Y no en lo que menos en sus copiosos llantos: *Devotio est quaedam cordis teneritudo, qua quis in pias faciliter resolvitur lacrimas.* La devoción es cierta ternura del corazón, por la cual alguien se deshace fácilmente en piadosas lágrimas. Hay que pedir a Dios el «bautismo diario de las lágrimas»; ellas son las alas de la oración o, según la expresión de San Bernardo, el vino de los ángeles. Hay que rendirse a la gracia de las loables lágrimas, preparándose para recibirla y estimulándose durante todo el año; más principalmente en la cuaresma, a fin de poder decir con el salmista: *Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte.* (Mis lágrimas fueron para mí el pan de día y de noche.) Muchas veces acuden tan solícitas, que oramos entre sollozos y gemidos, *ita ut suspiriose ac cum rugitu oremus.* Pero cuando no sobrevienen por sí mismas, no se deben hacer saltar por la fuerza, sino que hay que contentarse con las lágrimas del corazón, y en presencia de los demás es menester evitar todo lo posible las señales de una insólita devoción[676].

San Vicente Ferrer vertía tantas lágrimas cuantas veces consagraba la hostia, que casi todos lloraban con él y a veces surgía un grito de dolor como en las lamentaciones por un difunto. Llorar era para él tal voluptuosidad, que reprimía sus lágrimas a disgusto[677].

En Francia falta la organización especial de la nueva piedad en una nueva forma determinada, como las casas de hermanos holandesas y la congregación de Windesheim. Los espíritus análogos de Francia, o permanecen totalmente en el mundo, o entran en las órdenes existentes,

donde la nueva actitud es causa de una observancia más rigurosa. Como actitud general de anchos círculos de la burguesía no es conocido allí el fenómeno. Acaso haya contribuido algo a ello que la religiosidad francesa tuviese un carácter más pasional, más espasmódico que la holandesa, cayendo más fácilmente en formas exageradas y perdiéndose de nuevo también con más facilidad. Hacia el fin de la Edad Media sorprende más de una vez a los viajeros de los países meridionales, que visitan el Norte de los Países Bajos, la piedad grave y general que observan en el pueblo de éstos, como algo especial[678].

Los devotos holandeses habían roto, en general, el nexo que los ligaba con la mística de alta tensión, de cuyos estadios preparatorios era la flor su forma de vida. Con ello habían conjurado en buena parte el peligro de las fantasías extraviadas que rozan con la herejía. La devoción moderna holandesa era obediente y ortodoxa, práctica, moral, y en más de una ocasión también seca y prosaica. El tipo de la devoción francesa, en cambio, parece haber tenido mucho mayores vuelos; roza reiteradamente los fenómenos extravagantes de la fe.

Cuando el dominio de Groninga, Mateo Grabow fue a Constanza para exponer en el Concilio todas las quejas de las órdenes medicantes contra los nuevos hermanos de la vida secular y conseguir, si era posible, la condenación de éstos; fue en el gran director de la política general de la Iglesia, el propio Juan Gerson, en quien los amenazados discípulos de Geert Groote encontraron su defensor. Gerson era competente en todos sentidos para juzgar si se trataba de una manifestación de verdadera piedad y de una forma admisible de organización de ésta. La distinción de la verdadera piedad y las manifestaciones exageradas de la fe, era uno de los puntos que habían ocupado continuamente su espíritu. Gerson era un espíritu cauto, concienzudamente académico, probo, puro y benévolo, con ese algo de preocupación angustiosa por las buenas formas, que delata con frecuencia el origen de un espíritu fino que se ha elevado desde una situación social modesta hasta gozar de una consideración realmente aristocrática. Además era un psicólogo y tenía sentido del estilo. Ahora bien, el sentido del estilo y la ortodoxia están emparentados del modo más estrecho. No es maravilla, pues, que las manifestaciones de la vida de la fe en su tiempo despertasen

repetidamente su indignación y su inquietud. Pero es notable que ciertos tipos de piedad, reprobados por él como exagerados y peligrosos, nos recuerden vivamente a los devotos modernos, a quienes sin embargo defendió. La explicación es fácil: sus ovejas francesas carecían del seguro redil, de la disciplina y de la organización que mantenían de suyo a los demasiado fogosos dentro de los límites de lo que la Iglesia podía tolerar.

Gerson ve por todas partes los peligros de la devoción popular. Considera absurdo traer la mística a la calle[679]. El mundo —dice— se ha entregado en este último período inmediatamente anterior a su fin, como un viejo que chochea, a toda clase de fantasías, de sueños y de ilusiones, que a más de uno apartan de la verdad[680]. Muchos se entregan sin la dirección debida a ayunos demasiado rigurosos, a vigilias demasiado prolongadas, a lágrimas superfluas, con las cuales enturbian su cerebro. No escuchan ningún consejo de moderación. Ojalá estén en guardia, porque fácilmente pueden sucumbir a las asechanzas del demonio. Hacía aún poco que había visitado en Arras a una mujer y madre, la cual se había atraído la admiración de muchos por sus ayunos totales, sostenidos de dos a cuatro días, contra la voluntad de su marido. Habla hablado con ella, examinándola seriamente, y había encontrado que su abstinencia no era nada más que soberbia y vana testarudez. Porque después de aquellos ayunos comía con insaciable avidez, y como razón de sus mortificaciones no daba otra, sino la de que era indigna de comer pan. Su aspecto ya le delató la cercana demencia[681]. Otra mujercilla, una epiléptica, a quien le dolían los callos tantas veces como entraba un alma en el infierno, leía los pecados en la frente y afirmaba que salvaba diariamente tres almas, confesó ante la amenaza del tormento que sólo se había dedicado a esto por ganarse el pan[682].

Gerson no estimaba demasiado las visiones e iluminaciones de los últimos tiempos, de las cuales podían leerse noticias por todas partes. Las negaba incluso tratándose de santos famosos, como Brígida de Suecia y Catalina de Sena[683]. El gran número de casos de que ola hablar le quitaba la confianza. Muchos declaraban que se les había revelado que llegarían a Papas. Un erudito varón lo había descrito así por su propia mano y lo había apoyado con pruebas. Otro había estado convencido primero de que llegaría

a Papa, pero después se persuadió de que llegarla a ser el Anticristo, o al menos su precursor, y daba vueltas en su cabeza a la idea de quitarse la vida, para no infligir tal castigo a la cristiandad[684]. Nada es tan peligroso —dice Gerson— como la devoción ignorante. Cuando los pobres devotos oyen que el espíritu de María se regocijaba en Dios, tratan de regocijarse igualmente y para ello se representan todas las cosas posibles, ya con amor, ya con temor; y ven toda clase de imágenes, que no pueden distinguir de la verdad y que consideran todas como milagros y como la prueba de su gran devoción[685]. Pero esto no era sino lo que recomendaba la *devotio moderna*. «Así, quien en este artículo quiera identificarse de corazón y con todas sus fuerzas con los dolores del Señor, debe esforzarse por sentirse oprimido y contristado. Y una vez que se sienta oprimido, debe identificar esta su opresión con la de Cristo y compartir la de éste con él»[686].

La vida contemplativa encierra grandes peligros, dice Gerson; muchos se han vuelto hipocondriacos o locos por causa de ella[687]. Gerson sabe con cuánta facilidad conducen los ayunos inmoderados a la demencia o a las alucinaciones; sabe también el papel que desempeña el ayunar en las prácticas de la magia[688]. ¿Dónde traza, pues, un hombre con tan penetrante vista para el momento psicológico de las manifestaciones de la fe, el limite entre lo santo y permitido y lo que debe ser rechazado? Él mismo sentía que su ortodoxia sola no le daba lo suficiente en este punto. Era bastante cómodo romper, como teólogo de buena escuela, la vara dondequiera que se discrepaba evidentemente del dogma. Pero había además todos los casos en que debía ser su norma la apreciación moral que le mereciesen aquellas manifestaciones de piedad, en que debían inspirar su juicio, su sentido de la medida y su buen gusto. No hay ninguna virtud —dice Gerson— que se haya perdido más de vista en estos miseros tiempos del cisma que la *discretio*[689].

Pero si ya para Jean Gerson no era el dogma el único criterio que permitía distinguir la verdadera piedad de la falsa, tanto más podremos juzgar nosotros los tipos de emotividad religiosa por su índole psicológica, y no con arreglo a la norma de su carácter ortodoxo y herético. El mismo pueblo de aquella época no veía las diferencias dogmáticas. Escuchaba al herético hermano Tomás con la misma edificación que a San Vicente

Ferrer; denostaba a Santa Colette y a sus seguidores, llamándolos bigardos e hipócritas[690]. Colette presenta todas aquellas cualidades que llama James el estado teopático[691] y que arraigan en el terreno de una supersensibilidad sumamente dolorosa. No puede ver el fuego, ni soportar su calor, con excepción de los cirios. Tiene una repugnancia exagerada a las moscas, los caracoles, las hormigas, a la fetidez y la suciedad. Siente la misma repulsión ante la sexualidad que muestra más tarde San Luis Gonzaga; sólo quiere admitir doncellas en su congregación, no tiene en nada a los santos casados y le causa tristeza que su madre se hubiese casado con su padre en segundas nupcias[692]. Esta pasión por la más pura doncellez había sido apreciada siempre por la Iglesia como edificante y digna de imitación. Era inofensiva mientras se limitase a una repulsión personal por todo lo sexual. Pero el mismo sentimiento resultaba en otra forma peligroso para la Iglesia, y, por ende, para la persona que lo experimentaba: cuando esta persona ya no recogía los cuernos como el caracol, para encerrarse en una esfera personal de pureza, sino que quería ver aplicado su anhelo de castidad también a la vida social y religiosa de los demás. Siempre que la aspiración a esa pureza tomaba formas revolucionarias y se manifestaba en ásperas acusaciones contra la deshonestidad de los sacerdotes y el desenfreno de los monjes, ha tenido que ser condenada por la Iglesia medieval, porque ésta sabía que no era capaz de evitar el mal. Jean de Varennes expió su consecuencia en una misera cárcel, en que le había hecho encerrar el arzobispo de Reims. Este Jean de Varennes era un sabio teólogo y un famoso predicador que en la corte papal de Avignon parecía contar como capellán del joven cardenal de Luxemburgo, incluso con un obispado o un capelo cardenalicio, cuando súbitamente renunció a todos sus beneficios, incluyendo una canonjía de Nôtre Dame de Reims, abdicó de su jerarquía y retornó de Avignon a su patria, a Saint Lié, donde empezó a llevar una vida de santo y a predicar. *Et avoit moult grant hantise de poeuple qui le venoient veir de tous pays pour la simple vie-très-noble et moult honneste que il menoit.* Decíase que bien pudiera llegar a Papa; llamábanle *le saint homme de S. Lié;* muchos trataban de tocar su mano o su vestido, a causa de la virtud milagrosa de su persona; algunos le tenían por un enviado de Dios o incluso por un ser divino. En toda Francia no se habló de otra cosa durante una época[693].

No todos creían, empero, en la sinceridad de sus intenciones. También había gentes que hablaban del *fou de Saint Lié* o lo creían sospechoso de querer alcanzar por este camino sensacional las altas dignidades eclesiásticas que se le habían escapado. En este Jean de Varennes vemos, pues, lo mismo que en muchos anteriores, cómo se traduce la pasión por la pureza sexual en una ideología revolucionaria. Varennes reduce, por decirlo así, todas las quejas por la degeneración de la Iglesia a un solo mal: la deshonestidad, y predica con una indignación fanática la protesta y el levantamiento contra las autoridades eclesiásticas, en primer lugar, contra el arzobispo de Reims. *Au loup, au loup*, gritaba a la multitud, y ésta comprendía demasiado bien quién era aludido cotí el lobo, repitiendo gustosamente: *Hahay, aus leus* (lobo), *mes bones gens, aus leus.* Jean de Varennes, sin embargo, no tuvo, al parecer, valor para defender hasta el último extremo sus convicciones. Él no había dicho nunca que aludiese al arzobispo —esto dice la defensa que hace de sí desde la cárcel—; únicamente solía citar el refrán: *qui est tigneus, il ne doit pas oster son chaperon.* («El que tiene tiña no debe quitarse el gorro»)[694]. Pero haya llegado hasta donde sea, sus oyentes escuchaban en sus sermones la antigua doctrina que tan frecuentemente había puesto en peligro la vida de la Iglesia: los sacramentos de un sacerdote que vive con deshonestidad carecen de eficacia; la hostia que él consagra no es nada más que pan; su bautismo y su absolución no tienen valor. Esto sólo era en Jean de Varennes la primera parte de un amplio programa extremista de castidad: los sacerdotes no deben convivir ni siquiera con una hermana o una mujer de edad; al matrimonio van unidos veintidós o veintitrés pecados; hay que castigar a los adúlteros con arreglo a la doctrina de la antigua Alianza; el propio Cristo habría mandado lapidar a la adúltera si hubiese tenido la certeza de su culpa; no hay una sola mujer casta en Francia; ningún bastardo puede hacer nada bueno ni salvarse[695].

Por instinto de conservación, la Iglesia ha tenido siempre que defenderse contra esta forma intransigente de la repulsión por la deshonestidad. Si se despertase una sola vez la duda sobre la validez de los sacramentos administrados por los sacerdotes indignos, vacilaría en sus cimientos la vida entera de la Iglesia. Gerson coloca a Jean de Varennes

junto a Juan Huss, considerándolo como un varón que, a pesar de sus intenciones originariamente buenas, había sido extraviado por su celo[696].

La Iglesia, por su parte, era en general extremadamente indulgente en una esfera análoga: en tolerar representaciones sumamente sensuales del amor divino. El concienzudo canciller de la Universidad de París veía, sin embargo, el peligro que había también en esto, y se puso en guardia ante él.

Lo conocía por su rica experiencia psicológica; y lo conocía en sus diversos aspectos, como peligro dogmático y como peligro moral. «Un día no me bastaría», dice, «si quisiera enumerar las incontables locuras de los amantes o de los insensatos»: *amantium, immo et amentium*[697]. Sí, él sabía por experiencia que *amor spiritualis facile labitur in nudum carnalem amorern*[698]. El amor espiritual cae fácilmente en un desnudo amor carnal. Pues ¿en qué otro sino en sí mismo podía pensar Gerson cuando habla de aquel hombre conocido de él que, partiendo de una loable devoción, había llegado a cultivar una amistad familiar en el Señor con una hermana espiritual? En un principio faltaba el fuego de toda carnalidad; pero poco a poco creció en él, con el trato regular, un amor que ya no tenía sus raíces puramente en Dios, hasta el punto de que ya no podía dejar de visitarla o de pensar en ella en su ausencia. Aún no había sospechado él nada pecaminoso, ningún engaño del demonio, cuando una separación más larga le hizo comprender con evidencia el peligro que Dios apartó de él todavía a tiempo[699]. En adelante fue *un homme averti* y sacó provecho de ello. Todo su tratado *De diversis diaboli tentationibus*[700], es un riguroso análisis del estado de espíritu que era también el de los devotos modernos holandeses. Lo que ante todo inspira desconfianza a Gerson es la *dulcedo Dei*, la «dulcedumbre» de los Windesheimer. El diablo, dice, inspira muchas veces a los hombres una inmensa y maravillosa dulcedumbre *(dulcedo)*, de la índole de la devoción y semejante a ella, a fin de que el hombre ponga su único fin en el goce de esta suavidad *(suavitas)* y sólo quiera amar a Dios y seguirle para obtener ese goce[701]. Y en otro lugar[702] dice de la misma *dulcedo Dei:* a muchos ha engañado la excesiva entrega a tales sentimientos; han abrazado los arrebatos de su corazón como si fuesen un contacto con Dios y se han extraviado lamentablemente. Esto sólo conduce a vanas aspiraciones. Algunos tratan de alcanzar un estado de perfecta

insensibilidad o pasividad, en el cual obra sólo Dios por ellos, o un místico conocimiento y unión con Dios, en los cuales Él ya no es aprehendido como un concepto del Ser, de la Verdad o del Bien. En esto radican también las dificultades de Gerson contra Ruusbroec, en cuya simplicidad no cree. Censura la tesis de su *Gala de las bodas espirituales:* que el alma perfecta, cuando ve a Dios, no lo ve sólo por medio de la claridad que es la esencia divina, sino porque ella misma es la claridad divina[703].

El defensor de una moderada y anticuada mística bernardina, que era Gerson, no podía admitir el sentimiento de la aniquilación absoluta de la propia personalidad, que han gozado los místicos de todos Jos tiempos. Una visionaria habíale contado que su espíritu había sido aniquilado por medio de una verdadera aniquilación al ver a Dios y luego había sido creado de nuevo. ¿Cómo sabéis esto?, le había preguntado aquél. La respuesta fue que ella misma lo había sentido así. La absurdidad lógica de esta declaración es para aquel canciller tan intelectual la prueba triunfante de lo muy recusable que es semejante sentimiento[704]. Era peligroso expresar semejantes experiencias por medio de ideas; la Iglesia sólo podía tolerarlas bajo la forma de una imagen; el corazón de Catalina de Sena hablase convertido en la sangre de Cristo. Pero Marguerite Porete, una mujer del Hainaut, que pertenecía a los hermanos del Libre Espíritu, y que también se imaginaba su alma aniquilada en Dios, fue quemada en París en 1310[*705].

El gran peligro de este perderse espiritualmente en el sentimiento de la aniquilación del yo estaba en la consecuencia a que llegaron tanto los místicos indios como algunos místicos cristianos: que el alma perfecta, contempladora y amante de Dios, ya no puede pecar. Perdida en Dios, ya no tiene voluntad propia; sólo queda la voluntad divina, y aunque el alma siga algunas inclinaciones carnales, ya no hay pecado en ellas[706]. Innumerables pobres e ignorantes habían sido extraviados por semejantes doctrinas en una vida del más pavoroso desenfreno, como, por ejemplo, habían demostrado a los contemporáneos las sectas de los bergardos, de los hermanos del Libre Espíritu y de los turlupines. Siempre que Gerson habla sobre los peligros del loco amor de Dios, viene a su memoria el elocuente ejemplo de aquellas sectas[707]. Sin embargo, encuéntranse casi los mismos sentimientos en los círculos de los devotos. El Windesheimer Hendrik van Herp, acusa a sus

propios correligionarios de adulterio espiritual[708]. Había en esta esfera diabólicas asechanzas que conducían a la más perversa irreligiosidad. Gerson habla de un hombre distinguido que había confesado a un cartujo que un pecado mortal —y aludía con este nombre al de la deshonestidad— no le cerraba el amor de Dios, antes por el contrario, lo inflamaba y hacía apreciar y apetecer más íntimamente aún la divina dulcedumbre[709].

La Iglesia se ponía en guardia tan pronto como los fanáticos arrebatos de la mística se traducían en convicciones formuladas o encontraban aplicación a la vida social. Mientras sólo se trataba de fantasías pasionales de naturaleza simbólica, admitía hasta las más exaltadas. Juan Brugman pudo aplicar impunemente a la Encarnación de Jesús todas las características de un borracho que se olvida de sí mismo, no ve ningún peligro, no se encoleriza por ninguna burla, todo lo da: «¡Oh!, ¿y no estaba ebrio cuando el amor le forzó a descender desde lo más alto del cielo a este ínfimo valle de la tierra?» En el cielo va dando la vuelta y haciendo beber a los profetas a jarros llenos, «y ellos bebieron hasta reventar, y entonces saltó David con su arpa delante de la mesa, exactamente como si fuese el bufón de mi Señor»[710].

No sólo el grotesco Brugman, sino también el puro Ruusbroec, goza el amor divino bajo la imagen de la embriaguez. Junto a la de la embriaguez está la del hambre. Es posible que el germen de ambas imágenes esté en aquellas palabras de la Biblia: *qui edunt me, adhuc esurient, et qui bibunt me, adhuc sitient*[*711], las cuales, expresadas por la Sabiduría, fueron interpretadas como palabras del Señor. Con ellas quedaba sugerida la idea del espíritu humano como acometido de una eterna hambre de Dios. Aquí empieza un hambre eterna que jamás es satisfecha, esto es, un íntimo apetecer y desear la fuerza amorosa y el espíritu creado, un bien increado… Éstos son los más míseros de todos los vivientes; pues son ávidos y voraces y tienen el hambre canina *(mengherael).* Con lo que comen y beben no quedan jamás saciados, pues esta hambre es eterna… Y si Dios diese a estos hombres todos los dones que tienen todos los santos…, con excepción de sí mismo, el espíritu que bosteza de hambre seguiría, sin embargo, ávido e insaciado. Pero tanto la imagen de la embriaguez como la del hambre son susceptibles de inversión: «Su hambre (la de Cristo) sobrepuja toda medida;

nos devora a todos de raíz, pues Él es un glotón ávido y tiene el hambre canina; devora la medula de nuestros huesos. No obstante, se lo concedemos de grado, y se lo concederemos tanto más cuanto mejor le sepamos. Y devore de nosotros lo que quiera, no puede saciarse, pues tiene el hambre canina y su hambre carece de medida; y aunque seamos pobres, no se cuida de ello, pues no quiere dejarnos nada. Primero prepara su comida y quema en el amor todos nuestros pecados y faltas. Y cuando estamos limpios y asados en el amor, bosteza ávidamente para engullirlo todo… Si pudiésemos ver el ávido deseo que tiene Cristo de nuestra bienaventuranza, no podríamos menos de volar a su garganta. Y si Jesús nos devora totalmente, nos da en cambio a sí mismo, y nos da hambre y sed espirituales de gustarle con eterno placer. Nos da hambre espiritual y a nuestro amor de corazón su cuerpo por manjar. Y si nosotros comemos éste y lo devoramos con íntima devoción, fluye de su cuerpo su gloriosa sangre caliente en nuestra naturaleza y en todas nuestras venas… Ved, así comeremos y seremos comidos siempre, y con amor renaceremos y pereceremos, y ésta es nuestra vida por la eternidad.»[712].

Sólo un paso más y franqueamos nuevamente estos supremos arrebatos de la mística, llegando a un vulgar simbolismo. «Vosotros le comeréis —dice de la Eucaristía *Le livre de crainte amoureuse* de Jean Berthelemy— asado al fuego, bien hervido, sin quemar, pero todavía caliente. Pues como el cordero pascual era bien cocido y asado entre dos fuegos de madera o de carbón, así fue puesto el Viernes Santo el dulce Jesús en el asador de la Santa Cruz y entre los dos fuegos de su muy dolorosa muerte y Pasión y del muy ardiente amor que sentía por nuestras almas y por nuestra salvación; así fue, cabe decir, asado y hervido largo tiempo, para salvarnos»[713].

Las imágenes de la embriaguez y del hambre son ya en sí una refutación de la tesis de que todo sentimiento religioso de bienaventuranza debería ser interpretado eróticamente[714]. El desbordamiento del influjo divino es sentido igualmente como un beber o un saciarse. Una devota de Diepenveen siéntese totalmente inundada por la sangre de Cristo y queda sin sentido[715]. La imagen de la sangre, que la creencia en la transubstanciación mantiene viva y excita de continuo, exteriorízase en los extremos más fogosos y más embriagadores. Las llagas de Jesús, dice San

Buenaventura, son las flores rojo sangre de nuestro dulce y florido Paraíso, sobre las cuales ha de revolotear el olma como una mariposa, bebiendo ya en ésta, ya en aquélla. Por la herida del costado ha de llegar hasta el corazón mismo. A la vez corre la sangre en arroyuelos por el Paraíso. La sangre roja y cálida de todas las heridas ha fluido por la boca de Susón hasta su corazón y su alma[716]. Santa Catalina de Sena es una de las santas que han bebido de la llaga del costado de Cristo, así como fue concedido a otros gustar la leche de los pechos de María; por ejemplo, a San Bernardo, a Enrique Susón, a Alain de la Roche.

Alain de la Roche (Alanus de Rupe), llamado van der Klip por sus amigos holandeses, puede ser considerado como uno de los tipos más característicos de la devoción francesa, más fantaseadora, y de la fantasía religiosa ultraconcreta de la última Edad Media. Nacido hacia 1428 en Bretaña, actuó como dominico, ante todo, en el Norte de Francia y en los Países Bajos. Murió el año 1475 en Zwolle, entre los Hermanos de la vida común, con los cuales mantenía vivas relaciones. Su labor principal fue la celosa propagación del rosario; para propagarlo fundó una cofradía extendida por el mundo entero, a la cual prescribió el rezo de determinados sistemas del Avemaría alternando con el Padrenuestro. En las obras de este visionario, principalmente sermones y descripciones de sus visiones[717], nos sorprende el carácter intensamente sexual de sus fantasías, a la vez que la falta de ese tono de pasión ardiente que podría justificar la representación sexual de las cosas santas. La expresión sensible del amor de Dios que se derrite de ternura se ha convertido en él en un puro *procédé.* No hay nada de esa desbordante ternura que eleva las fantasías de los grandes místicos en los motivos del hambre, la sed, la sangre y el amor. En las meditaciones sobre cada una de las partes del cuerpo de María que él recomienda, en la minuciosa descripción de su repetido confortamiento con la leche de María, en el sistema simbólico en que llama a cada una de las palabras del Padrenuestro el lecho nupcial de una de las virtudes, habla un espíritu de decadencia, habla la degeneración de la religiosidad multicolor de la última Edad Media, en una forma marchita y deshojada.

También en las fantasías sobre el tema del diablo tiene una plaza el elemento sexual. Alain de la Roche ve los monstruos del pecado con

repulsivas partes sexuales, de las que surge un río de fuego y azufre que obscurece la tierra con su humo. Ve cómo la meretriz *apostasiae* se traga a los apóstatas, los vomita y elimina de nuevo, de nuevo los traga, o los besa y abraza como una madre, pariéndolos de su seno siempre de nuevo[718].

He aquí el reverso de la «dulcedumbre» de los devotos. Como inevitable complemento de las dulces fantasías celestiales, escondía el espíritu un negro pantano de representaciones infernales, que se expresaban en el lenguaje ardiente de la sensualidad terrena. No es tan extraño que hubiese nexos entre los tranquilos círculos de los Windesheimer y lo más sombrío que ha producido la Edad Media próxima a su fin: la creencia en la brujería, que llegó a ser entonces un sistema fatal de celo teológico y rigor judicial. Alanus de Rupe constituye un miembro de enlace. Él, el huésped bien considerado de los *fratres* de Zwolle, fue también el maestro de su hermano en religión, Jacobo Sprenger; pero éste no sólo escribió con Enrique Institoris el *Martillo de las Brujas*, sino que fue también el celoso propagador en Alemania de la Cofradía del Rosario, fundada por Alano.

Capítulo 15

La decadencia del simbolismo

LA EXACERBADA fe de aquel tiempo quería traducirse siempre y directamente en fogosas y plásticas imágenes sensibles. El espíritu creía haber comprendido el milagro tan pronto como lo veía ante sus ojos. La necesidad de adorar bajo signos visibles lo no aprehensible en palabras, creaba sin cesar nuevas imágenes. Para dar un objeto visible al desbordante amor por Jesús ya no bastan en el siglo XIV la cruz y el cordero; agrégase la devoción del nombre de Jesús y hasta amenaza aquí y allí hacer sombra a la devoción de la cruz. Enrique Susón se tatúa con el nombre de Jesús en la parte del corazón y lo compara con el retrato de la amada que el amante lleva cosido en su traje. También envía a sus hijos espirituales pañitos en los cuales está bordado el dulce nombre[719]. Cuando San Bernardino de Sena ha terminado un famoso sermón, enciende dos cirios y alza una tabla, de una buena vara de largo, en la cual está escrito en oro, sobre fondo azul, el nombre de Jesús rodeado de una corona de rayos. «El pueblo, que llena la iglesia, yace de rodillas, todos llorando y sollozando a la vez de dulce emoción y tierno amor a Jesús»[720]. Muchos otros franciscanos, y también predicadores de otras Órdenes, lo imitan. Dionisio Cartujano está representado con una tabla semejante en las manos alzadas. Los rayos del sol, como cimera de las armas de Ginebra, son atribuidos a esta devoción[721], la cual acabó por parecer peligrosa a las autoridades

eclesiásticas. Hablábase de superstición e idolatría y surgieron tumultos en pro y en contra de la costumbre. San Bernardino fue citado ante la curia y el Papa Martín V prohibió la costumbre[722]. Pero pronto encontró la necesidad de adorar al Señor bajo una figura visible una satisfacción sancionada en otra forma: el viril exponía la misma hostia consagrada a la adoración de los fieles. En lugar de la forma de torre que tenía al aparecer por primera vez en el siglo XIV, diósele pronto la forma del sol radiante, símbolo del amor divino. También en este caso abrigó la Iglesia dudas en un principio, siendo permitido el uso del viril sólo durante la semana del Corpus.

El exceso de representaciones a que había reducido casi todas las cosas el pensamiento medieval ya en su otoño, habría sido simplemente una desatada fantasmagoría, si cada figura, si cada imagen no hubiese tenido más o menos su puesto en el gran sistema general del pensamiento simbólico.

No había ninguna gran verdad de que el espíritu medieval estuviese más cierto que de la encerrada en aquellas palabras a los corintios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tune autem facie ad faciem*[723]. (Ahora miramos por medio de un espejo en una palabra obscura, pero entonces estamos cara a cara). Nunca se ha olvidado que sería absurda cualquier cosa, si su significación se agotase en su función inmediata y en su forma de manifestarse; nunca se ha olvidado que todas las cosas penetran un buen pedazo en el mundo del más allá. Este saber nos es familiar, como sentimiento no formulado que tenemos en todo momento; así, por ejemplo, cuando el rumor de la lluvia sobre las hojas de los árboles, o el resplandor de la lámpara sobre la mesa, en una hora de paz, se alarga en una percepción más profunda que la percepción habitual, que sirve al pensamiento práctico y a la acción. Esta percepción puede aparecer a veces en la forma de una obsesión morbosa, a la que las cosas le parecen preñadas de una amenazadora intención personal o de un enigma que sería indispensable conocer y, sin embargo, resulta imposible descifrar. Pero más frecuentemente nos llena de la certeza serena y confortante de que también nuestra propia vida está entretejida en ese sentido misterioso del mundo. Y cuanto más se condensa esta vivencia en el terror a lo Uno de que todas las cosas emanan y en que reposan todas las cosas, tanto más se eleva desde la

certeza de algunos claros momentos hasta un duradero sentido de la vida o incluso una convicción formulada. *By cultivating the continuous sense of our connection with the power that made things as they are, we are tempered more towardly for their reception. The outward face of nature need not alter, but the expressions of meaning in it alter. It was dead and is alive again. It is like the difference between looking on a person without love, or upon the same person with love… When we seee all things in God, and refer all things to him, we read in common matters superior expressions of meaning*[*724].

De esta índole es la base afectiva sobre la cual florece el simbolismo. En Dios no existe nada vacío, nada sin significación. *Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*[725]. Tan pronto como Dios tomó forma sensible, había de cristalizar también en ideas sensibles cuanto procedía de Él y en Él encontraba su sentido. Y así es como nace aquella noble y sublime representación del mundo, como un gran todo simbólico, como una catedral de ideas, como la más rica expresión rítmica y polifónica de todo lo que cabe pensar.

El pensamiento simbólico yérguese autónomo y como dotado de igual valor junto al pensamiento genético. Este último, la concepción del mundo como un proceso evolutivo, no fue tan extraño a la Edad Media como nos figuramos en ocasiones. El surgir una cosa de otra sólo era visto, empero, bajo la forma ingenua de la reproducción o la ramificación directas y era aplicado exclusivamente por medio de la deducción lógica a las cosas del espíritu. Gustábase de ver éstas genealógicamente organizadas o bajo la forma de árboles con muchas ramas: así, por ejemplo, un *arbor de origine iuris et legunt*, incluía todo lo referente al derecho en la imagen de un frondoso árbol. En semejante aplicación, puramente deductiva, resultaba la idea de la evolución algo esquemático, arbitrario e infecundo.

Considerado desde el punto de vista del pensamiento causal, el simbolismo es comparable a un cortocircuito espiritual. El pensamiento no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad. La convicción de la existencia de un nexo semejante puede

surgir tan pronto como dos cosas tienen una propiedad esencial común, que se refiere a algo de valor universal. O con otras palabras: toda asociación fundada en una semejanza cualquiera, puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial y mística. Esto puede parecemos desde el punto de vista psicológico una función espiritual muy pobre y puede llamarse desde el punto de vista etnológico una función espiritual muy primitiva. El pensamiento primitivo caracterízase, en efecto, por su debilidad para percibir los límites de la identidad entre las cosas; trata de incorporar a la representación de una cosa determinada todo lo que puede ponerse en unión con ella por simple analogía o contigüidad. El pensamiento simbólico tiene, pues, la más estrecha conexión con este modo de pensar.

El simbolismo pierde, sin embargo, esta apariencia de arbitrariedad y falta de madurez, tan pronto como se ve claro que está inquebrantablemente unido con la concepción del mundo, que en la Edad Media se llamaba realismo y que nosotros denominamos idealismo platónico, en verdad, de un modo menos acertado.

La ecuación simbólica fundada en la comunidad de caracteres sólo tiene sentido cuando los caracteres son lo esencial de las cosas, cuando las propiedades comunes al símbolo y a lo simbolizado son concebidas realmente como esenciales. Las rosas blancas y rojas florecen entre espinas. El espíritu medieval ve en seguida en ello una significación simbólica: vírgenes y mártires irradian su gloria entre sus perseguidores. ¿Cómo se produce la ecuación? Siendo las mismas las propiedades: la belleza, la delicadeza y pureza, la rojez sangrienta de las rosas son también las de las vírgenes y los mártires. Este nexo sólo es, sin embargo, realmente significativo, y sólo está lleno de místico sentido, cuando está incluido en el miembro de enlace, o sea, en la propiedad, la esencia de los dos miembros del simbolismo, o con otras palabras, cuando el rojo y el blanco no son considerados como una mera denominación de diferencias físicas sobre una base cuantitativa, sino que son tenidos por realidades. También nuestro pensamiento puede verlos así en todo momento[726], sólo con retroceder un instante al saber del salvaje, del niño, del poeta y del místico, para los cuales la constitución natural de las cosas está encerrada en su cualidad

general. Esta cualidad es su entidad, es el meollo de su ser. La belleza, la ternura, la blancura, en cuanto esencias, son unidades: todo lo que es hermoso, tierno, blanco, ha de estar por esencia en conexión, tiene la misma razón de ser, la misma significación para Dios. Existe, pues, un nexo indestructible entre el simbolismo y el «realismo» en el sentido medieval.

No hay que pensar demasiado en la disputa de los universales. Ciertamente, el realismo, que enseñaba los *universalia ante res,* que reconocía a las ideas generales esencia y preexistencia, no ha sido un monarca absoluto en la esfera del pensamiento medieval. Ha habido también nominalistas; también los *universalia post rem* han tenido sus defensores. No es, empero, demasiado osada la tesis de que el nominalismo radical no fue nunca otra cosa que una contracorriente, una reacción y oposición, y que el nominalismo moderado más reciente sólo respondía a ciertas dificultades filosóficas contra un realismo extremo, pero no oponía nada a la dirección realista, inherente a todo el pensamiento y cultura espiritual de la Edad Media.

Inherente a la cultura entera. Pues no se trata en primer término de aquella disputa de agudos teólogos, sino de las representaciones que dominan la vida entera de la fantasía y del pensamiento, como se manifiesta en el arte, en la moral y en la vida diaria. Estos son extremadamente realistas, no porque la alta teología se haya formado en una larga escuela de neoplatonismo, sino porque el realismo, virgen de toda filosofía, es el modo primitivo del pensamiento. Para el espíritu primitivo toma en seguida ser todo lo que se puede nombrar, sean propiedades, conceptos u otra cosa cualquiera. Todas se proyectan en seguida y automáticamente sobre el cielo. Su ser puede concebirse casi siempre como un ser personal; pero, ciertamente, no necesita serlo. En todo momento puede empezar la danza de conceptos antropomórficos.

Todo realismo en sentido medieval es en último término antropomorfismo. Cuando quiere hacerse visible el pensamiento que ha reconocido a la idea de un ser independiente, no puede conseguirlo más que por medio de una personificación. Éste es el punto en que tiene lugar el tránsito del simbolismo y el realismo a la alegoría. La alegoría es el simbolismo proyectado sobre la superficie de la imaginación, la expresión

deliberada de un símbolo y, por ende, su agotamiento, la traducción de un grito de pasión en una correcta proposición gramatical. Goethe describe el contraste de la siguiente manera: «La alegoría convierte el fenómeno en un concepto y el concepto en una imagen, pero de tal suerte, que el concepto siempre puede tenerse y mantenerse íntegro y definido en la imagen y expresarse con ella. El simbolismo convierte el fenómeno en idea y la idea en imagen, de tal suerte, que la idea permanece siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen y, expresada incluso en todas las lenguas, resulta, sin embargo, inefable»[727].

La alegoría tiene, pues, ya en sí misma el carácter de una normalización escolástica y al mismo tiempo el de una condensación del pensamiento en la imagen. La forma en que se introdujo en el pensamiento medieval, como brote literario de la Antigüedad en sus postrimerías, ante todo en las creaciones alegóricas de Marciano Capella y de Prudencio, aumentaba su carácter escolástico y senil. Y no se crea, sin embargo, que faltasen originalidad ni vida a la alegoría y a la personificación medieval. Si no las hubiesen poseído, ¿cómo las hubiese cultivado tanto tiempo y con tanto amor la cultura medieval?

Unidas estas tres modalidades del pensamiento —el realismo, el simbolismo y la personificación—, vinieron iluminando el pensamiento medieval como una corriente de luz. La psicología puede ser propensa a despachar el simbolismo entero con el título de asociación de ideas; la historia de la cultura espiritual ha de considerar con respetuosa veneración esta forma del pensamiento. El valor vital de la interpretación simbólica de todo lo existente era inestimable. El simbolismo creó una imagen del universo, cuya unidad era aún más rigurosa, cuya conexión era aún más íntima que las que puede dar el pensamiento causal de las ciencias naturales. Abarcaba con sus poderosos brazos el reino entero de la naturaleza y la historia entera. Se creó en ambas un orden y gradación inalterables, una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica. Pues en todo nexo simbólico tiene que estar una cosa más baja y una cosa más alta; cosas equivalentes no pueden servir de símbolo la una de la otra, sino que sólo pueden aludir ambas juntas a una tercera que está más alta que ellas. En el pensamiento simbólico hay espacio sobrado para una

inmensa complicación de relaciones entre las cosas. Toda cosa puede ser con sus diversas propiedades símbolo simultáneo de otras varias cosas, pero también puede ser signo con una misma propiedad de diversas cosas. Las cosas más altas tienen miles de símbolos. Ninguna cosa es demasiado baja para significar la más alta y aludir a ella glorificándola. La nuez simboliza a Cristo: el dulce núcleo es la naturaleza divina; la corteza carnosa, la humana, y el tabique leñoso que hay en el medio, es la cruz. Todas las cosas ofrecen puntos de apoyo y sostenes a la ascensión del pensamiento hasta lo eterno; todas se elevan mutuamente, de escalón en escalón, hasta la altura. El pensamiento simbólico preséntase como una continua transfusión del sentimiento de la majestad y la eternidad divinas a todo lo perceptible y concebible. Jamás deja que se extinga el fuego del sentido místico de la vida. Penetra la representación de todas las cosas con elevados valores estéticos y éticos. Represéntese el lector el goce de un mundo en que cada piedra preciosa chispea con el esplendor de todos sus valores simbólicos, en que la identidad de la rosa y de la virginidad es más que un poético vestido de fiesta y abraza la esencia de ambas. Vívese en una verdadera polifonía del pensamiento. Todo está transido por éste. En toda representación resuena un armonioso acorde de símbolos. El espíritu se eleva a esa embriaguez de la imaginación, a esa confusión preintelectual de los límites de la identidad entre las cosas, a ese embotamiento del pensar racional que exaltan hasta su cumbre el sentimiento de la vida.

Un nexo armónico une sin interrupción todas las esferas del pensamiento. Los hechos del Antiguo Testamento significan y prefiguran los del Nuevo Testamento, que se reflejan también en los sucesos de la historia profana. Como en un calidoscopio, en todo pensar surge de la desordenada masa de partículas una bella figura simétrica. Todo símbolo adquiere un sobrevalor, un grado mucho más alto de realidad representativa, por agruparse finalmente todos en torno al milagro central de la Eucaristía, donde la concordancia ya no es simbolismo, sino identidad: la hostia es Cristo. Y el sacerdote que la consume se convierte en el sepulcro del Señor. El símbolo derivado toma parte en la realidad del misterio supremo. Todo significado tórnase una mística identificación[728].

El simbolismo creó la posibilidad de dignificar y de gozar el mundo, que era en sí condenable, y de ennoblecer también la actividad terrenal. Toda profesión tenía su relación con lo más alto y lo más santo. El trabajo del artesano es la eterna generación y encarnación del Verbo, es la alianza entre Dios y el alma[729]. Hasta entre el amor terrenal y el divino corrían los hilos de contacto simbólico. El fuerte individualismo religioso, esto es, el cultivo de la propia alma para alcanzar la virtud y la bienaventuranza, encontró su saludable contrapeso en el realismo y el simbolismo, que desprendían el propio mal y la propia virtud de la singularidad de la persona y los elevaban a la esfera de lo universal.

El valor ético del pensamiento simbólico es inseparable de su valor plástico. La forma plástico-simbólica es, por decirlo así, la música cuyo texto constituyen las proposiciones lógicamente expresadas, que sonarían monótona e ingratamente sin esa música. *En ce temps où la spéculation est encore toute scolaire, les concepts définis sont facilement en désaccord avec les intuitions profondes*[730]. Por medio del simbolismo estaba abierta al arte toda la riqueza de las representaciones religiosas, para expresarla con armonía y color y a la vez con vaguedad y nebulosidad, de tal suerte que las más profundas intuiciones pudiesen desembocar en la fe de lo inefable.

El último período de la Edad Media presenta toda esta ideología en su postrer florecimiento. El mundo entero había acabado por quedar preso en aquel sistema universal de símbolos, convertidos a su vez en flores petrificadas. Desde muy antiguo, ha tenido el simbolismo la inclinación a reducirse a un puro mecanismo. Una vez erigido en principio, no se contenta con los brotes de la fantasía y del entusiasmo poéticos, sino que se adhiere como una planta parásita al pensamiento y degenera en un puro hábito y en una enfermedad de éste. En especial surgen perspectivas enteras de conexiones ideales cuando el contacto simbólico nace exclusivamente de una concordancia numérica. Todo se convierte en operaciones aritméticas. Los doce meses significan los doce apóstoles, las cuatro estaciones los evangelistas y el año entero ha de ser por fuerza Cristo[731].

Congloméranse sistemas septenarios enteros. Con las siete virtudes capitales se corresponden las siete peticiones del Padrenuestro, los siete dones del Espíritu Santo, las siete bienaventuranzas y los siete salmos

penitenciales. Todo esto hállase, a su vez, en relación con los siete momentos de la Pasión y con los siete sacramentos. Cada una de las cosas de cada uno de estos grupos de siete cosas correspóndese nuevamente, como contrario o remedio, con uno de los siete pecados capitales, que están representados, a su vez, por siete animales y son seguidos de siete enfermedades[732]. En un moralista y padre espiritual como Gerson, al que están tomados estos ejemplos, tiene la preponderancia el valor moral práctico del nexo simbólico. En un visionario como Alain de la Roche prepondera el lado estético[733]. Tiene que haber un sistema en que los números sean quince y diez, pues el ciclo de oración de la cofradía del Rosario, por la cual trabaja con tanto celo, comprende ciento cincuenta Aves, cortadas por quince Paters. Los quince Paters son las quince estaciones de la Pasión, las ciento cincuenta Aves son los salmos. Pero significan muchas más cosas todavía. Multiplicando las once esferas celestes con los cuatro elementos por las diez categorías, *substantia, qualitas, quantitas, etc.,* obtiénense ciento cincuenta *habitudines naturales.* Igualmente se obtienen ciento cincuenta *habitudines morales* cuando se multiplican los diez mandamientos por las quince virtudes: las tres teologales, las cuatro cardinales y las siete capitales son catorce; *restant duae: religio et poenitentia;* hay, pues, una de más; pero como a la virtud cardinal de la *temperantia* corresponde la capital de la *abstinentia*[*734], quedan en definitiva quince. Cada una de estas quince virtudes es una reina que tiene su lecho nupcial en una de las partes del Padrenuestro. Cada palabra del Ave significa una de las quince perfecciones de María y a la vez una piedra preciosa en la *tupis angelica* que es la propia María, y cada una expulsa un pecado o el animal que lo representa. Estas palabras son además las ramas de un árbol lleno de frutos, en que están sentados todos los bienaventurados, y los peldaños de una escala. Así, por ejemplo, la palabra Ave significa la inocencia de María y el diamante y expulsa la soberbia, que tiene por animal el león; la palabra María significa la prudencia y el carbunclo y expulsa la envidia, que es un perro negro como la pez. Alanus ve en sus visiones las horribles figuras de los animales-pecados y los brillantes colores de las piedras preciosas, cuya milagrosa virtud, célebre desde antiguo, despierta nuevas asociaciones simbólicas. La sardónice es

negra, roja y blanca, como María era negra en su humildad, roja en sus dolores y blanca en la gloria y en la gracia. Usada esta piedra como sello, no se adhiere a él la cera, con lo cual simboliza la virtud de la castidad, expulsando la deshonestidad y haciendo casto y púdico. La perla es la palabra *gratia* y también la gracia propia de María; nace en la concha marina de un rocío celeste *sine admixtione cuiscunque seminis propagationis*, sin mezcla de ningún germen de producción. La propia María es esta concha; el simbolismo pierde un poco su perfecto paralelismo, pues con arreglo a las equivalencias anteriores se esperaría que fuese la perla. Este último caso prueba también de un modo convincente lo calidoscópico del simbolismo; con las palabras «engendrado por un rocío del cielo» evócase a la vez el recuerdo del otro tropo del nacimiento virginal: la piel de cordero sobre la cual hizo descender Gedeón el celeste signo.

El pensamiento simbólico fue consumiéndose paulatina y totalmente. Encontrar símbolos y alegorías habíase convertido en un juego vano, en un superficial fantasear sobre la simple base de un enlace extrínseco entre las ideas. Pero el símbolo sólo conserva su valor afectivo mientras dura el carácter sagrado de las cosas que hace sensibles. Tan pronto como desciende de la pura esfera religiosa a la esfera exclusivamente moral, degenera sin esperanzas de remedio. Froissart consigue comparar en una extensa poesía, *Li orloge amoureus*, todas las propiedades del amor con las diversas partes del mecanismo de un reloj[735]. Chastellain y Molinet rivalizan en simbolismos políticos: en los tres estados hállanse representadas las cualidades de María; los siete príncipes electores, tres eclesiásticos y cuatro seculares, significan las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales; las cinco ciudades de Saint-Omer, Aire, Lila, Douai y Valenciennes, que permanecieron fieles a Borgoña en 1477, conviértense en las cinco vírgenes prudentes[736]. En rigor nos encontramos aquí con un simbolismo a la inversa, en que no alude lo inferior a lo superior, sino lo superior a lo inferior. Pues en la intención del autor son superiores las cosas terrenales; a dignificarlas está destinada la ornamentación celeste. El *Donatus moralisatus seu per allegoriam traductus*, atribuido en ocasiones a Gerson, presentaba la gramática latina bajo la vestidura de símbolos

teológicos: el nombre es el hombre, el pronombre significa que es un pecador. En el grado ínfimo del simbolismo está, por último, un poema como *Le parement et triumphe des dames*, de Olivier de la Marche, en que se compara toda la *toilette* femenina con virtudes y excelencias, bravo sermón moral del viejo cortesano, con un furtivo guiño de ojos aquí y allá. La pantufla, por ejemplo, significa la humildad:

De la pantouffle ne nous vient que santé
Et tout prouffit sans griefve (grave) *maladie,*
Pour luy donner tiltre (título) *d'auctorité*
Je luy donne le nom d'humilité.

De este modo, conviértense los zapatos en la diligencia y la asiduidad; las medias, en la constancia; las ligas, en la firmeza, la camisa, en la honestidad, y el corsé, en la castidad[737].

Y, sin embargo, para el espíritu medieval tenían los símbolos y las alegorías, incluso en sus más vacuas manifestaciones, un valor afectivo mucho más vivo de lo que nos figuramos. La función de la ecuación simbólica y del pensamiento ligado a la representación plástica estaba tan desarrollada, que toda idea podía traducirse casi por sí misma en un *personnage*, esto es, en un espectáculo[*738]. Toda idea era vista, en efecto, como un ser, y toda propiedad, como una substancia, y la mirada escultora les prestaba en seguida, como si fuesen seres corpóreos, forma personal. Dionisio Cartujano ve en sus iluminaciones a la Iglesia justamente de un modo tan personal y escenográfico como había sido representada en la fiesta de corte celebrada en Lila. En una de sus revelaciones de la futura *Reformatio* contempla la Reforma muchas veces nombrada a que aspiraban los Padres del Concilio y no, en último término, el correligionario de Dionisio, Nicolás de Cusa: la Iglesia en su futura pureza. Dionisio ve la belleza espiritual de esta Iglesia más pura, como una magnífica y riquísima veste de indescriptible perfección en su artística mezcla de colores y figuras. Otra vez ve a la Iglesia oprimida, fea, desgreñada y exangüe, pobre, débil y hollada con los pies. El Señor dice: «Oye a tu madre, mi esposa la santa Iglesia», y Dionisio oye la voz interior como saliendo de la figura de

la Iglesia: *quasi ex persona Ecclesiæ*[739]. Tan directamente aparece aquí la idea en forma sensible, que apenas se siente la necesidad de relacionar la imagen con la idea, de explicar en detalle la alegoría; basta indicar el tema en que se piensa. El vistoso traje es perfectamente adecuado para representar la perfección espiritual. Así como a nosotros nos es familiar la idea resuelta en música, trátase en este caso de una idea reducida a imagen.

Recordemos de nuevo las figuras alegóricas del *Roman de la Rose.* Tenemos que hacer un esfuerzo, si queremos imaginarnos algo con los nombres de *Bel Accueil*, *Doulce Mercy, Humble Requeste.* Mas para los contemporáneos son seres de una realidad vestida en forma viva y teñida de pasión, que los coloca en la misma línea de las figuras de deidades romanas, derivadas de abstracciones, como *Pavor* y *Pallor, Concordia,* etc. Lo que Usener dice de éstas puede aplicarse casi íntegramente a las figuras alegóricas de la Edad Media: «La representación surgía con fuerza sensible ante el alma, y ejercía tal poder, que la palabra que ella se creaba podía designar una individualidad divina, a pesar de la inestabilidad de adjetivo que seguía teniendo»[740]. De otro modo hubiera sido ilegible el *Roman de la Rose. Doux Penser, Honte, Souvenirs* y las restantes figuras han llevado en las cabezas de la última Edad Media una vida justamente divina. En una de las figuras de la *Rosa* llegó a hacerse todavía más concreta la representación: *Danger,* en un principio el nombre del peligro que amenaza al amante en sus pretensiones, o también el de la reserva de la dama, acaba por significar en la jerga del amor el gentilhombre, destinado a ser engañado, que guarda a su mujer.

Repetidas veces se ve cómo se echa mano de la alegoría para subrayar expresamente una idea de especial importancia. Cuando el obispo de Chalons quiere hacer a Felipe *el Bueno* una seria advertencia sobre su actividad política, encierra la *Remontrance* que da en el castillo de Hesdin, el día de San Andrés del año 1437, en obsequio del duque, la duquesa y su séquito, en la forma de una alegoría. El obispo encuentra a *Haultesse de Signourie,* que ha habitado primero en el Imperio, luego en la corte de Francia y, por último, en la corte de Borgoña, y que se halla desconsolada y se lamenta porque también en ésta la amenazan «Negligencia del Príncipe», «Debilidad del Consejo», «Envidia de los Servidores» y «Exacción de los

Súbditos». Él le presenta entonces otras personalidades, como «Vigilancia del Príncipe», etc., que se encargan de arrojar a los cortesanos infieles[741]. Cada cualidad se ha hecho independiente y se presenta como una persona, que era evidentemente el modo de conseguir la impresión deseada, lo cual sólo resulta comprensible cuando se ve claro que la alegoría aún ejercía en el pensamiento de aquella época una función muy viva.

El burgués de París es un hombre prosaico que raras veces se complace en primores de estilo y juegos de ideas. Pero cuando llega a lo más espantoso que tiene que describir, a las matanzas borgoñonas que dan al París de junio de 1418 el olor a sangre de septiembre de 1792, echa mano de la alegoría[742]. *Lors se leva la déesse de Discorde, qui estoit en la tour de Mauconseil, et esveilla Ire la forcenée et Convoitise et Enragerie et Vengeance, et prindrent armes de toutes manières et bouterent hors d'avec eulx Raison, Justice, Memoire de Dieu et Atrempance moult honteusement*[*743]. Y así prosigue, alternando con la descripción directa de aquellas atrocidades: *Et en mains que on yroit cent pas de terre depuis que mors estoient, ne leur demouroit que leurs brayes, et estoient en tas comme porcs ou millieu de la boe…*[*744]; los chubascos lavan y limpian sus heridas. ¿Por qué la alegoría, justamente al llegar aquí? Porque el autor quiere elevarse a un nivel del pensamiento más alto que el de los sucesos de la vida habitual descritos en el resto de su diario. El autor siente la necesidad de ver aquellos espantosos sucesos como si hubiesen brotado de algo más que de un mero designio personal y la alegoría le sirve como medio de expresar el sentimiento trágico.

Cuán viva estaba aún en la última Edad Media la función de la personificación y de la alegoría revélase justamente allí donde más nos estorba a nosotros. En el *tableau-vivant*, donde unas figuras convencionales aparecen cubiertas de unos ropajes fantásticos, que dicen a cualquiera que todo aquello sólo es un juego, también nosotros podemos gozar en cierto modo de la alegoría. Pero el siglo XV puede hacer circular con los trajes de la vida diaria tanto las figuras alegóricas como los santos. Y puede crear en todo momento nuevas personificaciones para cada idea que quiere expresar. Cuando Charles de Rochefort quiere contar en *l'Abuzé en court* la «moralidad» del joven ligero que se extravía por influencia de la vida

cortesana, saca de su manga toda una serie de nuevas alegorías al estilo del *Roman de la Rose*, y todos estos seres tan pálidos para nosotros, *Fol cuidier* (desvarío), *Folle bombance*, hasta el final, en que *Pauvreté* y *Maladie* arrastran al joven al hospital, aparecen en las miniaturas que ilustran el poema como jóvenes nobles de aquel tiempo; ni siquiera *Le Temps* usa barba ni guadaña, pero lleva en cambio jubón y calzones. Las ilustraciones nos causan con su ingenua rigidez una impresión de demasiado primitivas; por eso se disipan para nosotros toda la delicadeza y todo el movimiento que la época misma sentía en la concepción. Pero justamente en el aspecto cotidiano de las figuras reside la prueba de su vivacidad. No hay para Olivier de la Marche nada chocante en que las doce virtudes que representan un *Entremets* en la fiesta de corte dada en Lila el año 1454, una vez leído su poema, empiecen a danzar *en guise de mommerie et à faire bonne chiere, pour la feste plus joyeusement parfournier*[*745]. Con las virtudes y los sentimientos unimos aún espontáneamente una representación antropomórfica; pero ni siquiera en los casos en que el concepto no puede tener para nosotros nada antropomórfico vacila el espíritu medieval en hacer de él una persona. La marcha de la Cuaresma como figura personal contra el ejército del Carnaval, no es una creación de cerebro loco de Breughel. El poema *Bataille de Karesme et de charnage*, en el cual lucha el queso contra las huevas de pescado y el salchichón contra la anguila, pertenece ya al final del siglo XIII, y fue imitado hacia 1330 por el poeta español Juan Ruiz[746]. También el refranero conoce esta Cuaresma; *Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques.* En otras partes llega el proceso de personificación todavía más lejos. En algunas ciudades del Norte de Alemania colgábase en el coro de la iglesia una muñeca que se llamaba la Cuaresma; el miércoles antes de Pascuas era retirada durante la misa esta «muñeca del hambre»[747].

¿Qué diferencia de grado en la realidad de la representación ha habido entonces entre los santos y las figuras puramente alegóricas? Los primeros tenían la confirmación por la autoridad de la Iglesia, su carácter histórico, sus imágenes de madera y de piedra. Las últimas poseían, en cambio, puntos de contacto con los sentimientos de la vida personal y con la libre fantasía. Puede dudarse con toda seriedad si *Fortune* y *Faux Semblant* no

eran tan vivos como Santa Bárbara y San Cristóbal. No olvidemos que hay una figura que había surgido de la libre representación plástica, ajena a toda sanción dogmática, y que había adquirido, sin embargo, mayor realidad que ningún santo y los había sobrevivido a todos: la Muerte.

No hay realmente una diferencia esencial entre la alegoría de la Edad Media y la Mitología del Renacimiento. Las figuras mitológicas acompañan a la libre alegoría ya durante un buen trozo de la Edad Media. Venus representa su papel en poemas que son puramente medievales. Por otra parte, la libre alegoría está aún en pleno florecimiento bien entrado el siglo XVI y más tarde todavía. En el siglo XIV empieza una suerte de competencia entre la alegoría y la mitología. En los poemas de Froissart aparece junto a *Doux Semblant*, *Jonece* (juventud), *Plaisance*, *Refus*, *Dangier*, *Escondit*, *Franchise*, una extraña colección de mitologemas mutilados a veces hasta resultar indescifrables: Atropos, Cloto, Lachesis, Telephus, Ydrophus, Neptisphoras… Por lo que toca a la plenitud de la figura, dioses y diosas llevan aún la peor parte, comparados con los personajes del *Roman de la Rose;* resultan huecos y obscuros todavía. O, si tienen el terreno para ellos solos, aparecen extremadamente barrocos y nada clásicos, como en la *Epistre d'Othéa à Hector* de Cristina de Pisan. La llegada del Renacimiento invierte la relación. Poco a poco van arrebatando el rango los olímpicos y las ninfas a la *Rose* y a las alegorías. Los tesoros de la Antigüedad vierten sobre ellos una plenitud de estilo y de sentimiento, una belleza poética y, sobre todo, una unión con el sentimiento de la naturaleza, ante los cuales palidece y se esfuma la alegoría antes tan viva.

El simbolismo, con su servidora, la alegoría, habíase convertido en un juego del entendimiento abstracto; las cosas más ricas en sentido tornáronse vacías de todo sentido. El pensamiento simbólico impidió el despliegue del pensamiento genético-causal. No es que el simbolismo lo excluyera. La conexión genético-natural tenía su lugar junto a la conexión simbólica, pero resultó ineficaz mientras el interés no se desvió del simbolismo y se volvió hacia el curso de la naturaleza. Un ejemplo aclaratorio: Para expresar la relación entre la autoridad espiritual y la temporal había en la Edad Media dos comparaciones simbólicas proverbiales: primero, los dos cuerpos celestes tal como Dios los había puesto en la creación, el uno sobre el otro;

y luego, las dos espadas que los discípulos llevaban cuando prendieron a Cristo. Ahora bien: estos símbolos no son para el pensamiento medieval una mera comparación ingeniosa: indican el *fundamento* de la relación de autoridad, la cual no puede sustraerse a aquella conexión mística. Tienen el mismo valor representativo que Pedro como piedra de la Iglesia. La fuerza del símbolo se opone a la investigación de la evolución histórica de ambos poderes. Cuando Dante reconoce la necesidad decisiva de esta investigación, necesita quebrantar antes, en su *Monarchia,* la fuerza del símbolo, discutiendo su exactitud para que el camino quede libre.

Unas palabras de Lutero atacan el mal de la alegoría arbitraria y liviana en teología. Habla de los grandes maestros de la teología medieval, de Dionisio Cartujano, de Guillermo Durand, el autor del *Rationale divinorum officiorum:* de San Buenaventura y de Gerson, cuando exclama: «Los estudios alegóricos son obra de gentes ociosas. ¿O creéis que me resultaría difícil jugar con alegorías sobre cada cosa creada? ¿Quién es tan pobre de ingenio que no pueda probar a hacer alegorías?»[748].

El simbolismo era un medio de expresión deficiente para las conexiones del cosmos, que se imponen al espíritu como un firme saber, sin necesidad de ser expresadas en términos lógicos, conexiones como las que surgen muchas veces en nuestra conciencia cuando oímos música: *Videmus nunc per speculum in aenigmate.* Se sabía que se miraba a un enigma y, sin embargo, se trataba de distinguir las imágenes en el espejo, explicando unas imágenes por otras imágenes y poniendo un espejo frente a otro espejo. El mundo entero estaba, pues, representado en figuras independientes; era una época de exceso de madurez y de agotamiento. El pensamiento habíase tornado demasiado dependiente de las figuras: las facultades visuales, tan sobremanera propias de la última Edad Media, eran entonces demasiado poderosas. Todo lo que podía ser concebido había tomado una forma plástica. El pensamiento mismo podía reposar: la representación del mundo habíase tornado tan inmóvil, tan rígida, como una catedral que duerme a la luz de la luna.

Capítulo 16

El «realismo» y los límites del pensamiento figurado

EL SIMBOLISMO era, por decirlo así, el órgano del pensamiento medieval. El hábito de ver todas las cosas sólo en su conexión significativa y en su relación con lo eterno mantenía vivo en la esfera del pensamiento el brillo de los colores cambiantes y la borrosidad de los limites. Pero si la función simbólica falta o se torna puramente mecánica, el grandioso edificio de las dependencias queridas por la voluntad de Dios conviértese en una necrópolis. Un idealismo sistemático, que supone en todas partes relaciones entre las cosas por virtud de su cualidad general, considerada como esencial, conduce a la rigidez y a una clasificación infecunda. La división y subdivisión de los conceptos, practicada de un modo puramente deductivo, es muy cómoda; las ideas se dejan ensamblar dócilmente en la bóveda del edificio del universo. Con excepción de las reglas de la lógica abstracta, no hay ningún control que pruebe un error en la clasificación, y por eso yerra el espíritu tocante al valor de su trabajo intelectual y se exagera la solidez del sistema. Todas las ideas y conceptos, las exactas y las inexactas, están como estrellas en el firmamento. Para conocer la esencia de una cosa no se pregunta por su estructura interna, no

se mira a la larga sombra de la historia, que hay detrás de ella, sino que se levanta la vista al cielo, donde irradia como idea.

El hábito de prolongar siempre las cosas con una línea auxiliar, en la dirección de la idea, domina el método medieval de tratar todas las cuestiones políticas, sociales y morales. No se acierta a considerar ni siquiera lo más insignificante y lo más vulgar, si no es una conexión universal. En la Universidad de París discútese, por ejemplo, si debe exigirse algún pago por el grado de licenciado. Pierre d'Ailly toma la palabra para impugnar la exigencia frente al canciller de la Universidad. Pero en lugar de examinar el fundamento histórico de la exigencia o de indagar su validez en el derecho positivo, la demostración resulta totalmente escolástica; partiendo del texto *Radix omnium mal orum cupiditas*, aduce d'Ailly una triple prueba: que la exigencia de aquel derecho es simonía, que la pretensión va contra el derecho natural y el derecho divino y que es herejía[749]. O este otro caso: Dionisio Cartujano quiere recriminar ciertas licencias que deslucen determinada procesión. Para ello resume todo lo que concierne a las procesiones desde su origen: cómo eran bajo la ley antigua, etc.[750]; pero en la cosa misma no entra propiamente. Resulta visible la razón por la cual casi todas las demostraciones medievales causan una impresión tan fatigosa y decepcionante: se remontan en seguida al cielo y se pierden desde un principio en casos de la Sagrada Escritura y en generalidades morales.

El espíritu del idealismo conceptual, en su forma cerrada, impregna toda la vida y todo el pensamiento de aquellos tiempos. Para cada forma de la vida, para cada clase social o profesión, elabórase un ideal religioso-moral, con arreglo al cual ha de reformarse a sí mismo el individuo, según las exigencias de su profesión, para servir dignamente al Señor[751]. En la insistencia con que Dionisio Cartujano destaca la santidad de la «profesión» temporal ha querido verse un presagio de la nueva edad, algo que anuncia la Reforma. En sus tratados *De vita et regimine nobilium etc.*, que resumió finalmente para su amigo Brugman en dos libros, *De doctrina et regulis vitae christianorum*, presenta un ideal de cumplimiento santificante del deber a cada estado y profesión: al obispo, al prelado, al archidiácono, al canónigo, al pastor, al estudiante, al príncipe, al noble, al caballero, al

comerciante, al casado, a la viuda, a la doncella, al religioso[752]. Pero justamente en esta rigurosa separación de cada estado, como esfera autónoma, hay algo genuinamente medieval, y el desarrollo de esta teoría de los deberes tiene ese carácter abstracto y general que no entra nunca en la realidad misma de la profesión tratada.

En esta reducción de todas las cosas a lo general, exteriorízase la peculiaridad que bajo el nombre de tipismo ha sido considerada por Lairprecht como el rasgo característico del espíritu medieval. Pero esta peculiaridad es más bien una consecuencia de aquella necesidad espiritual de subordinación, que brota del idealismo arraigado. No se trata tanto de una incapacidad para ver lo propio de las cosas, cuanto de la voluntad consciente de mostrar por todas partes el sentido de las cosas, en su relación con lo más alto, en su idealidad moral, en su significación universal. Búscase en todo justamente lo impersonal, su valor de tipo, de caso normal. La falta de aprehensión de lo individual es hasta cierto grado deliberada, es más que el signo distintivo de un grado inferior de evolución espiritual, una manifestación del hábito mental universalista que todo lo domina.

La labor intelectual del espíritu medieval consistía principalmente en descomponer el mundo entero y la vida en ideas independientes y en ensamblar estas ideas en grandes y numerosas asociaciones feudales o jerárquicas de conceptos. De aquí la aptitud del espíritu medieval para abstraer toda cualidad en su espontaneidad del complejo esencial de un caso particular. Cuando el obispo Fulco de Toulouse se hace sospechoso por dar una limosna a una mujer albigense, responde: «No doy a la hereje, sino a la pobre». Y la reina de Francia Margarita de Escocia, que besa en la boca al poeta Alain Chartier, dormido, discúlpase así: *Je n'ay pas baisé l'homme mais la précieuse bouche de laquelle sont yssuz* (salido) *et sortis tant de bons mots et vertueuses paroles*[*753]. Un refrán decía: *Haereticare potero, sed haereticus non ero*[754]. «Podré decir herejías, pero no soy un hereje». ¿No corresponde todo esto —como una aplicación en cierto modo a la esfera vulgar del pensamiento— a las distinciones escolásticas, como la que en las más elevadas especulaciones de la Teología diferenciaba la *voluntas antecedens* de Dios, por virtud de la cual quiere salvarnos a todos, y la *voluntas consequens*, que sólo vale para los elegidos?[755].

Reina una incesante especulación sobre todas las cosas, que no atiende a las imperiosas restricciones de la conexión casual realmente percibida, un análisis casi automático que viene a parar finalmente en una eterna enumeración. Ninguna esfera incitaba tanto a ser así tratada como la de las virtudes y los pecados. Cada pecado tiene su número fijo de causas, sus variedades, sus hijos, sus efectos nocivos. Doce locuras, dice Dionisio, engañan al pecador: se engaña a sí mismo, cae en poder del demonio, pone su mano sobre sí mismo, desprecia su riqueza (la virtud), se da de balde (después de haber sido rescatado por la sangre de Cristo), se desvía del más fiel de los amantes, cree poder desafiar al Omnipotente, sirve al diablo, se llena de inquietud, se abre las puertas del infierno, se cierra el camino del cielo y entra por aquéllas en el infierno. Cada número es ilustrado, expuesto, confirmado con pasajes de la Escritura, imágenes y detalles, de tal suerte, que adquiere, por decirlo así, la decidida certeza y relieve de una figura del pórtico de una iglesia. En seguida es justificada de nuevo la misma serie en un sentido más profundo. La gravedad del pecado debe medirse desde siete puntos de vista: desde el punto de vista de Dios, del pecador, de la materia, de las circunstancias, del fin, de la esencia misma del pecado y de sus consecuencias. Algunos de estos puntos son subdivididos a su vez en otros ocho o diez, por ejemplo, el segundo: el pecado es más o menos grave, según los beneficios recibidos, los conocimientos que se tienen, la virtud anterior, el cargo, la dignidad, la facultad de ofrecer resistencia, la fe, la edad. Hay seis debilidades del espíritu que hacen propenso al pecado[756]. El mismo modo de pensar se encuentra en el budismo: también en éste la sistematización moral sirve para dar un punto de apoyo a los ejercicios de virtud.

El fuego del infierno, el espantoso frío, la asquerosidad de los cia del mismo que estaba destinada a robustecer, por desviarla hacia el juego de la clasificación, si no fuesen excitadas a la vez del modo más extremo la fantasía del pecado y la representación del castigo. Nadie puede abarcar por completo o comprender plenamente en la vida presente toda la pavorosidad del pecado[757]. Todas las representaciones morales resultan recargadas con un exceso insoportable, por ser puestas siempre en una relación inmediata con la Majestad Divina. Todo pecado, hasta el más pequeño, afecta al

universo. Así como la literatura budista conoce el aplauso de las criaturas celestiales, bajo la forma de una lluvia de flores, de un resplandor luminoso y de un ligero terremoto, cuando un bodhisattva lleva a cabo un gran hecho, Dionisio, de un temperamento más adusto, oye cómo todos los bienaventurados y los justos, cómo las esferas celestes, cómo todos los elementos e incluso los seres irracionales y las cosas inanimadas, claman venganza contra los pecadores[758]. Su intento de agudizar lo más dolorosamente posible el temor al pecado, la muerte, el juicio y el infierno, por medio de una pintura de todos los detalles, de descripciones enderezadas a inquietar a los que se creen seguros, no falla su terrorífico efecto, acaso precisamente por lo poco poético de su espíritu. Dante ha ungido de belleza las tinieblas y los tormentos del infierno: Farinata y Ugolino son heroicos en su abyección, y Lucifer, batiendo sus alas, nos conforta con su majestad. Pero un monje perfectamente ajeno a la poesía, a pesar de todo su intenso misticismo, como es Dionisio Cartujano, pinta el infierno exclusivamente como un lugar del tormento más espantoso y de la más terrible miseria. Los tormentos y dolores corporales son pintados con colores chillones. El pecador debe esforzarse por representárselos tan vivamente como era posible. «Figurémonos —dice Dionisio— un horno ardiente, al rojo blanco, y dentro de él un hombre desnudo que jamás se verá libre de semejante tormento. ¿No nos resultará insoportable el tormento y hasta la simple vista del mismo? ¡Qué desdichado nos parecerá aquel hombre! Representémonos cómo se revolvería dentro del horno, cómo gritaría, rugiría, *viviría*, qué angustia le oprimiría, qué dolor le dominaría, sobre todo al recordar que aquel castigo insoportable no cesará jamás!»[759]. Se piensa involuntariamente: ¿cómo podía quemar vivo a un hombre sobre la tierra una época que se representaba de semejante manera los tormentos del infierno?

El fuego del infierno, el espantoso frío, la asquerosidad de los gusanos, la fetidez, el hambre y la sed, las cadenas y las tinieblas, la indecible suciedad, el resonar en los oídos gritos y aullidos sin fin, la vista del demonio, todo esto es extendido sobre el alma y los sentidos del lector como la sofocante mortaja de una pesadilla. Pero todavía es más incisiva la opresión por los dolores cerebrales: el remordimiento, el terror, el

sentimiento cavernoso de una infinita privación y condenación, el indecible odio contra Dios y envidia de la bienaventuranza de todos sus elegidos. En el cerebro no hay nada más que confusión y opresión; la conciencia está llena de errores y de representaciones falsas, de cegueras y de conceptos insensatos. Y el saber que todo esto será así por el tiempo y por la eternidad, es llevado por medio de ingeniosas comparaciones hasta la altura de un espanto que da vértigo[760].

No es necesario probar ni dilucidar que el temor a las penas eternas es continuamente citado como móvil de arrepentimiento y de devoción, ya se manifieste como un súbito «temor de Dios» o como una larga y roedora opresión y consunción[761]. Todo se enderezaba a esto. Un tratado sobre las cuatro postrimerías, muerte, juicio, infierno y vida eterna acaso traducido del de Dionisio era la usual lectura de mesa para los huéspedes del monasterio de Windesheim[762]. ¡Condimento ciertamente amargo de la comida! Pero con estos medios extremados era aguijoneada de continuo la aspiración a la perfección moral. El hombre medieval es como un enfermo que está estragado por el uso demasiado repetido de medicinas demasiado fuertes. Sólo reacciona a los estímulos muy enérgicos. Para que el mérito de una virtud irradie con toda su gloria no le satisfacen al espíritu medieval sino los ejemplos más extremos los cuales caerían en la caricatura con un concepto menos exagerado de la moralidad. Como ejemplo de paciencia celébrase a San Egidio, que, herido por una flecha, rogó a Dios que no sanase su herida mientras viviese. Para la templanza sirve el ejemplo de los santos, que mezclaban ceniza en sus alimentos; para la castidad, el de aquellos que recibían en su lecho a una mujer, para probar su propia fortaleza, o las desgraciadas fantasías de las doncellas a las que les salía la barba o que se volvían hoscamente velludas, para escapar al enemigo de su castidad. O bien reside el incentivo en la edad excepcional del escogido por modelo: San Nicolás rehusaba en las grandes festividades la leche materna; para la firmeza recomienda Gerson el ejemplo de San Quirico, pequeño mártir de tres años, o según otros de nueve meses, a quien el prefecto no consiguió consolar y fue arrojado a una sima[763].

La necesidad de gozar la magnificencia de la virtud en tan altas dosis está igualmente en conexión con el idealismo que lo domina todo.

Considerando la virtud sólo como una idea abstracta, sustraíase a su dignidad, digámoslo así, el terreno de la vida real; veíase su belleza en la representación de su ser independiente de suprema perfección no en su penoso cumplimiento cotidiano entre caídas y nuevos intentos.

El realismo (o más bien el hiperidealismo) medieval puede considerarse, en suma, como una actitud primitiva del espíritu, a pesar de todo su neoplatonismo cristianizado. Aunque la filosofía haya sublimado y depurado cada vez más el realismo como actitud del espíritu, como actitud vital es la del hombre primitivo, que atribuye ser y substancia a todas las cosas abstractas. Podrá considerarse la hiperbólica veneración de la virtud en su forma más ideal como la manifestación de un pensamiento altamente religioso; pero en su polo opuesto, el menosprecio del mundo, reconócese aún claramente el miembro que enlaza el pensamiento medieval con las formas de pensar de un lejano pasado. Me refiero al hecho de que los tratados de *contemptu mundi* no pueden dejar de conceder un peso excesivo a la perversidad de lo somático. Ningún motivo para despreciar al mundo pesa tanto en ellos como lo repelente de las funciones corporales, en especial la eliminación y la reproducción. Es ésta la parte más desdichada de la ética medieval: el horror al hombre, *formatos de spurcissimo spermete, conceptus in pruritu carnis, sanguine menstruo nutritus, qui fertur esse tam detestabilis et immundus, ut ex ejus contactu fruges non germinent, arescant arbusta… et si canes inde comederint, in rabiem efferantur*[*764]. Puede verse en esta actitud una sensualidad convertida en su contrario; pero ¿qué otra cosa es ella sino el vástago de esa forma primitiva del «realismo» que hace temer al salvaje sustancias y fuerzas mágicas en los excrementos y en cuanto rodea a la concepción y al nacimiento? Una línea recta y no muy larga une el temor mágico con que los pueblos, en estado de naturaleza, sienten aversión por la mujer, en sus funciones más femeninas, y el odio y el ultraje ascéticos a las mujeres que afea, desde Tertuliano y San Jerónimo, la literatura cristiana.

Todo es concebido sustancialmente. En nada se revela esto de un modo tan claro como en la doctrina del *thesaurus ecclesiae*, el tesoro de los méritos superabundantes *(operum supererogationum)* de Cristo y de todos los santos. Aunque la idea de este tesoro y de que todo fiel tiene parte en él,

como miembro del *corpus mysticum Christi*, o sea, de la Iglesia, es muy antigua, la doctrina de que estas buenas obras constituyen una provisión inagotable, que puede ser distribuida al por menor por la Iglesia, principalmente por el Papa, sólo aparece en el siglo XIII. Alejandro de Hales es el primero que ha usado la palabra *thesaurus* en el sentido técnico que ha conservado desde entonces[765]. La doctrina no se abrió paso sin resistencia, para encontrar por último su perfecta exposición y descripción en la bula *Unigenitus* de Clemente VI (1343). El tesoro es considerado en ella enteramente como un capital que Cristo confía a San Pedro y a sus discípulos y que aumenta diariamente; o, mejor aún, cuantos más hombres son traídos al camino recto por el empleo de estos medios, tanto mayor se hace la acumulación de méritos[766].

Concibiendo las buenas obras tan sustancialmente, habla de ser aplicable la misma concepción, y acaso de un modo aún más intenso, a los pecados. La Iglesia enseñaba con toda energía que el pecado no era un ser, ni una cosa[767]; pero su misma técnica de perdón de los pecados unida con el colorido chillón de sus descripciones y el desmesurado desarrollo de su sistema, engendraba en los espíritus ignorantes la convicción de que el pecado es una sustancia. Así es visto también en el *Atharvaveda*. La concepción sustancial del pecado, como una sustancia contagiosa, no podía menos de ser alimentada por comparaciones como las de Dionisio, que lo llama semejante a una fiebre y a un humor frío y corrompido[768]. El derecho, que no necesita preocuparse tan gravemente de la pureza dogmática, refleja la misma concepción cuando los juristas ingleses trabajan con la idea de que en la felonía existe una corrupción de la sangre[769]. También era incluida en la concepción hipersustancial la sangre del Salvador. Ésta es una sustancia real y una gota de ella hubiese bastado para salvar al mundo; pero nos ha sido dada una superabundancia de ella, decía San Bernardo, y Santo Tomás de Aquino escribe:

Pie Pelicane, Jesu domine.
Me immundum munda tuo sanguine,
Cuius una stilla salvum facere

Totum mundum quit ab omni scelere[*770].

En Dionisio Cartujano observamos un desesperado afán de traducir las representaciones de la vida eterna en términos de extensión espacial. La vida eterna es de una inmensa dignidad; gozar de Dios mismo es una perfección infinita; el Salvador necesitaba una infinita dignidad y eficacia; el pecado es una enormidad infinita, porque es una transgresión contra la inmensa santidad de Dios; por eso pedía su expiación un representante de capacidad ilimitada[771]. El adjetivo espacial negativo está destinado siempre a hacer concebible la importancia, la potencia de lo Santo. Para hacer más sensible a sus lectores la idea de la eternidad sírvese Dionisio de una imagen. Representaos una montaña de arena tan grande como el mundo entero. Cada diez o cien mil años se quita un granito de la montaña. La montaña desaparecerá finalmente, pero las penas del infierno no habrán acabado después de un lapso de tiempo tan inabarcable, ni su fin estará más próximo que al quitar el primer granito de la montaña. Y, sin embargo, serla para los condenados un gran consuelo tener la certeza de que se verán libres cuando la montaña haya desaparecido[772].

Cuando se quiere dar expresión plena a las glorias celestiales o a la Majestad Divina, todo se reduce a un desgañifarse el pensamiento. La expresión de las glorias del cielo resulta siempre extremadamente primitiva. El lenguaje humano no puede dar de la felicidad una visión tan viva como del espanto. Para intensificar todavía más el exceso de fealdad y de miseria, basta sumergirse más profundamente aún en las cavernas de la humanidad; para describir la suprema bienaventuranza, habría que descoyuntarse el cuello elevando la vista al cielo. Dionisio no cesa de amontonar desesperados superlativos, esto es, no cesa de intensificar matemáticamente la representación, sin hacerla más clara ni más profunda por ello: *Trinitas supersubstantialis, superadoranda et superbona…, dirige nos ad superlucidam tui ipsius contemplationem.* El Señor es *superpiisericordissimus, superdignissimus, superamabilissimus, supersplendidissimus, superomnipotens et supersapiens, supergloriosissimus*[773].

Pero ¿de qué servía la acumulación de expresiones superlativas, de representaciones de grandeza, elevación, inmensidad e inagotabilidad? Siempre seguían siendo imágenes, siempre seguía reduciéndose lo infinito a representaciones finitas y debilitando y haciendo más superficial, por ende, el concepto de infinitud. La eternidad no es un tiempo sin medida. Toda sensación, una vez expresada, perdía su espontaneidad; toda propiedad que se reconociese a Dios, lo despojaba de algo de su indescriptible Majestad.

Entonces empieza la furiosa lucha por elevarse con el espíritu hasta la absoluta inimaginabilidad de Dios. No ligada a ninguna cultura ni a ningún período, es esa lucha en todo lugar y en todo tiempo igual. *There is about mystical utterances an etemal unanimity which ought to make a critic stop and think, and which brings it about that the mystical classics have, as has been said, neither birthday nor native land*[*774]. Pero el apoyo de la imagen sensible no puede abandonarse tan pronto. Uno por uno va reconociéndose la insuficiencia de los intentos de expresión. Las que primero caen son las incorporaciones concretas de la idea y las vestiduras multicolores del simbolismo; entonces ya no se habla de la sangre y de la satisfacción, ni de la Eucaristía, ni del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En la mística de Eckhart apenas se menciona a Cristo, ni tampoco a la Iglesia, ni los sacramentos. No obstante, el lenguaje empleado para describir la mística contemplación del Ser, de la Verdad, de la Divinidad, sigue uncido todavía a las representaciones sensibles: a la de la luz, a la de la extensión. Pronto, empero, se truecan éstas en sus contrarios: en el silencio, el vado, la oscuridad. Pero se reconoce también la insuficiencia de estos conceptos sin forma ni contenido y se trata de suplirla emparejándolos siempre con el antagónico. Por último, no resta sino la pura negación; la Divinidad, que no es reconocida en nada de lo que existe, porque se halla por encima de todo, es llamada por el místico la Nada. A esto viene a parar Escoto Erígena[775] y a esto Angel Silesio cuando dice:

"Dios es una pura Nada, no le afecta ningún aquí ni ahora;
Cuanto más tratas de apresarle, tanto más se te escapa"[776].

Naturalmente, esta evolución del espíritu contemplativo, hasta llegar al abandono de todas las representaciones, no se ha verificado en la realidad en esta estricta sucesión. Las manifestaciones de la mística abarcan las más de las veces todas esas fases simultáneas y confundidas. Existen entre los indios, están ya plenamente desarrolladas en el Pseudo Dionisio Areopagita, el padre de toda la mística cristiana, y reviven en la mística alemana del siglo XIV.

Un ejemplo se encuentra en las revelaciones de Dionisio Cartujano[777]. Habla con Dios, que está encolerizado: «Después de esta respuesta, vióse el hermano vuelto hacia dentro, sumido en una esfera de infinita luz y lo más delicioso de todo, en un indecible sosiego; exclamó con una voz misteriosa, que no resonaba al exterior, dirigiéndose a Dios, más secreto que todas las cosas y verdaderamente escondido e inaprehensible: "¡Oh, superamabilísimo Dios, tú mismo eres la luz y la esfera de luz en que tus elegidos dulcemente reposan, descansan, se adormecen y duermen! Tú eres como un desierto inmensurable, el más vasto y el más llano de todos, en que el espíritu verdaderamente piadoso, purificado de todo amor a las cosas particulares, iluminado desde lo alto y poderosamente inflamado, va y viene sin extraviarse y se extravía sin ir y venir, cae venturosamente y convalece sin debilitarse"». En este pasaje se acumulan: primero la representación de la luz, aún positiva, luego la del sueño, después la del desierto (la representación del espacio en dos dimensiones) y por último los contrarios que se anulan mutuamente.

La imagen del desierto, o sea la representación horizontal del espacio, alterna con la del abismo, su representación vertical. El abismo fue un gran descubrimiento de la imaginación mística. La expresión dada a la falta de cualidades aplicables a la Divinidad por las palabras de Eckhart, «el abismo inmenso e informe de la Divinidad silenciosa y desierta», añadía al concepto de una infinitud el momento afectivo de una altura vertiginosa. Cuéntase que Pascal veía continuamente a su lado un abismo; esta sensación encuentra en las palabras citadas una expresión mística permanente. Con estas imágenes del abismo y del desierto se llega a la más viva expresión de las indescriptibles vivencias místicas. «¡Qué bien estáis, oh corazón, oh espíritu, oh alma mía —exclama lleno de júbilo Susón—, en

el abismo sin fondo de todas las cosas amables!»[778]. Y el maestro Eckhart dice extático y conteniendo el aliento: «A esta centella… (el alma, es decir, el núcleo místico del individuo) no le basta el Padre, ni el Hijo, ni el Espíritu Santo, ni las tres personas, en tanto que cada una existe en su peculiaridad. En verdad digo que a esta misma luz no le basta la unidad de la fecunda especie de la divina Naturaleza. Aún diré algo más que aún suena más maravilloso: en verdad buena digo que a esta luz no le basta la simple e inmóvil esencia divina, que ni da, ni quita; más aún: quiere saber cuándo viene esta Esencia, quiere en el simple abismo, en el silencioso desierto, donde nunca se distingue nada, ni el Padre, ni el Hijo, ni el Espíritu Santo; en la intimidad en que nadie mora, allí le basta a la luz y allí es más única que en sí misma; cuándo este abismo es un simple silencio inmóvil en sí mismo». El alma sólo es plenamente feliz cuando «se arroja en el desierto de la Divinidad, donde no hay modo ni imagen, cuando se pierde y se hunde en los desiertos»[779].

En Taulero encontramos: «En éste húndese el espíritu iluminado y esclarecido en las divinas tinieblas, en un sosegado silencio y en una incomprensible e inefable unión; y en este hundirse desaparece todo lo igual y lo desigual, y en este abismo piérdese el espíritu a sí mismo y no sabe de Dios, ni de sí mismo, ni de lo igual, ni de lo desigual, ni de nada, cuando se ha hundido en la unidad de Dios y han desaparecido todas las diferencias»[780].

Ruusbroec emplea todos los medios de apresar en palabras las vivencias místicas, de un modo aún más plástico que los alemanes.

El goce de la bienaventuranza en la unión con Dios «es salvaje y desatado como un extraviarse; pues no existe ni forma, ni camino, ni sendero, ni ley, ni medida». «En él seremos desalzados, deshundidos, desensanchados y desalargados (anulación de todas las representaciones espaciales) de nosotros mismos, en un eterno estar perdidos sin retorno»[781]. El goce de la bienaventuranza es tan grande, «que Dios y todos los santos y estos altos seres humanos (los que la gozan) están sumidos en ella hasta la pérdida del propio ser, esto es, una ignorancia y un eterno estar perdidos»[782]. Dios da la plenitud de la bienaventuranza a todos por igual, «pero los que la reciben no son iguales; sin embargo, queda

para todos algo, según el consumo y la unión con Dios», esto es, tocante al goce de la bienaventuranza en la unión con Dios, pueden no apoderarse de toda la plenitud que les es concedida. «Pero después de perderse en las tinieblas del desierto, no queda nada; pues entonces ya no hay dar ni tomar, sino un simple y sencillo ser. En ellas están Dios y todos los unidos con Él sumidos y perdidos, y jamás podrán encontrarle en este ser informe»[783].

Todas las negaciones encuéntrame reunidas en este pasaje: «A éste sigue el séptimo peldaño (del amor), lo más precioso y lo más elevado que se puede gozar en el tiempo y en la eternidad. Esto sucede cuando, elevándonos por encima de todo conocer y saber, encontramos en nosotros una ignorancia sin fondo; cuando remontándonos sobre todos los nombres que damos a Dios o a las criaturas, morimos y expiramos en una eterna carencia de nombres, en que nos perdemos; y cuando vemos y encontramos en nosotros por encima de todas las prácticas virtuosas un eterno vacío, en que nadie puede actuar; y sobre todos los espíritus bienaventurados una bienaventuranza sin fondo, en que todos nosotros somos uno y el mismo Uno, que es la bienaventuranza misma en sí misma; y cuando consideramos a todos los espíritus bienaventurados esencialmente desprendidos, desasidos y perdidos, en su superexistencia, en una desconocida oscuridad sin forma»[784].

En la simple indiferenciada bienaventuranza desaparece toda distinción entre las criaturas. «En ella escapan éstas a sí mismas y se pierden en un abismo y en una ignorancia sin fondo; toda claridad se ha convertido en tinieblas, pues las tres personas se esfuman ante la unidad esencial»[785].

Es una y otra vez el infructuoso esforzarse por suprimir todas las imágenes, para dar expresión a «nuestro estado, un vacío, algo meramente informe», que sólo Dios puede dar. «Él nos hace libres de todas las imágenes y nos arrastra a nuestro principio, donde no encontramos más que una desnudez salvaje, desierta, informe, que responde perfectamente a la eternidad»[786].

En estas citas de Ruusbroec están ya agotados los dos últimos medios descriptivos: la luz que se torna oscuridad y la pura negación, el hacer abstracción de todo saber. El llamar a la íntima y secreta esencia de Dios su oscuridad, encuéntrase ya en el Pseudo-Areopagita. Y su homónimo, su

admirador y comentarista, el Cartujano, desarrolla este concepto: «Y la plenitud misma, superexcelentísima, inmensa, invisible, de tu eterna luz lleva el nombre de tinieblas de la Divinidad, porque en ellas se dice que moras Tú, que haces Tú de ellas tu lugar de refugio»[787]. «Y las tinieblas de la Divinidad están a cubierto de toda luz y ocultas a toda mirada, por efecto del indescriptible e impenetrable resplandor de su propia claridad». Las tinieblas son la ignorancia, la aniquilación de todo concepto. «Cuanto más se acerca el espíritu a tu divina luz superluminosa, tanto más plenamente claras le resultan tu inasequibilidad e incomprensibilidad, y tan pronto como ha entrado en las tinieblas, fracasan por completo todo nombre y todo conocimiento *(omne mox nomen omnisque cognitio prorsus deficient).* Pero verte a Ti significa para el espíritu ver que eres totalmente invisible; y cuanto más claro vea esto, tanto más claramente te verá a Ti. A estas superluminosas tinieblas Te rogamos que nos hagas llegar, oh bendita Trinidad, y que por medio de la invisibilidad y de la ignorancia Te veamos y conozcamos, a Ti que estás por encima de todo ver y conocer. Porque Tú sólo Te muestras a aquellos que, después de haber superado y dejado detrás de sí todo lo perceptible y comprensible, y también todo lo creado, e igualmente a sí mismos, entran en las tinieblas en que Tú estás verdaderamente»[*788].

Así como la luz se trasforma en tinieblas, conviértese la más alta vida en muerte. Cuando el alma ha comprendido, dice Eckhart, que en el reino de Dios no puede entrar ninguna criatura, el alma ya no sigue su propio camino y ya no busca a Dios. «Y entonces muere ella su más alta muerte. En esta muerte abandona el alma todo deseo y toda imagen y toda intelección y toda forma y es despojada de todo ser. Y desde entonces vive seguramente como Dios: y desde luego así como un hombre muerto, que está muerto corporalmente, no puede moverse a si mismo, menos puede el alma, que está así muerta espiritualmente, presentar alguna forma o alguna imagen a algunos hombres. Cuando este espíritu está muerto y está enterrado en la Divinidad. Alma mía, si no te ahogas a ti misma en este mar sin fondo de la Divinidad, no puedes conocer esta muerte divina»[789].

Contemplar a Dios, por medio de negaciones, dice Dionisio en otro lugar, es más perfecto que hacerlo por medio de afirmaciones. «Pues

cuando digo: Dios es la Bondad, la Esencia, la Vida, parezco indicar que Dios es, como si aquello que Él es tuviese algo de común con lo creado o fuese en algún modo semejante a esto; mientras que es seguro que Él es incomprensible y desconocido, insondable e inefable, está separado de todo lo que Él hace por una inmensa y fatalmente incomparable diversidad y singularidad»[790]. La *sapientia unitiva* es llamada irracional, insensata y loca[791].

Las voces de la lejana y vieja India resuenan de un modo a la vez muy semejante y muy distinto. El discípulo se acerca al maestro y le dice: «Enséñame el brahma, venerable». El maestro permanece inmóvil y silencioso. Pero cuando el discípulo le ruega por segunda y por tercera vez: «Enséñame el brahma, venerable», dice el maestro: «Ya estoy enseñándotelo, pero tú no lo entiendes; este âtman (el yo) es mudo»[792]. Los dioses quisieron aprender de Prajâpati el âtman. Treinta y dos años vivieron en su compañía como aprendices del brahma. Y él les enseñó que el hombrecillo reflejado en el ojo o la imagen espejada en el agua es el yo; pero siguiéndolos con la vista cuando se alejaban, dijo para sí mismo: «Se van sin haber comprendido el yo». Después de otros treinta y dos años, revela a Indra, respondiendo a sus dudas: «El que va y viene en los ensueños, ése es el âtman». Y otra vez, después del mismo lapso de tiempo: «Lo que ha desaparecido hundiéndose, ha llegado al completo reposo, ya no tiene sueños cuando duerme el hombre, eso es el yo idéntico»[793]. Pero él, el […][*] opuestas, para explicar su esencia. «Como aquel que, abrazado por una mujer amada, no puede darse cuenta de lo que hay fuera ni dentro, tampoco tiene conciencia de lo que hay fuera, ni de lo que hay dentro el espíritu abrazado por lo idéntico consistente en un conocer. Ésta es su forma esencial, sosegado en el deseo, él mismo su deseo, sin deseo, libre de dolor. Entonces es el padre no-padre, la madre no-madre, el mundo no-mundo…»[794].

¿Habíanse superado las fuerzas de la imaginación? Sin imágenes ni metáforas no puede expresarse un solo pensamiento, y cuando se habla de la desconocida esencia de las cosas es imagen toda palabra. Sólo poder hablar de lo más alto y de lo más íntimamente apetecido en negaciones no satisface al espíritu, y así no puede menos de aparecer el poeta cuantas

veces agota el sabio sus conceptos. El dulce espíritu lírico de Susón supo encontrar siempre el camino de vuelta desde las cumbres nevadas de la contemplación hasta las floridas fantasías de la antigua mística bernardina. En medio del éxtasis de la más alta contemplación retorna todo el color y forma de la alegoría. Susón divisa a la eterna Sabiduría, su amada: «Cerníase en lo alto, como si estuviese en un trono de nubes (el cielo); brillaba como la estrella de la mañana y resplandecía como el sol; su corona era la eternidad, su rostro era la bienaventuranza, sus palabras, dulzura; su trato, toda dulce satisfacción; estaba lejos y cerca, alta y baja; estaba presente y, sin embargo, escondida; dejaba tratar con ella y, sin embargo, no podía ser comprendida por nadie»[795].

Había también camino de vuelta desde las alturas solitarias de la mística individual sin formas ni imágenes. Sólo se alcanzaban estas alturas gustando hasta el fin el misterio sacramental y litúrgico; sólo cuando se había vivido plenamente el milagro estético-simbólico de los dogmas y de los sacramentos se estaba capacitado para sacudir el yugo de las formas sensibles y ascender a la contemplación sin conceptos del Uno y Todo. Pero el espíritu no podía gozar de tal claridad en todo tiempo y a su arbitrio; la claridad limitábase a algunos momentos de rara gracia y breve duración; y aun ellos vigilaba allá abajo la Iglesia con su sabio y sobrio sistema de misterios. En su liturgia y en todo tiempo la Iglesia ha condensado y concentrado el contacto del espíritu con lo divino en la vivencia de determinados momentos y ha prestado al misterio color y forma. Por eso ha sobrevivido siempre a la mística desenfrenada: ahorraba energía. Toleraba tranquilamente las más floridas fantasías de la mística estética, pero temía a la verdadera mística, a la mística desaforada que prendía fuego a todo aquello en que la Iglesia estaba fundada: su armónico simbolismo, sus dogmas y sacramentos, y lo hada desaparecer entre llamas.

«La sapiencia unitiva es irracional, insensata y loca». El sendero del místico va a parar a lo infinito y a la pérdida de la conciencia. Con la negación de toda igualdad esencial entre la Divinidad y todo lo particular y que pueda nombrarse queda abolida toda real trascendencia, queda roto el puente para volver a la vida. «Todas las criaturas son una pura nada. Yo no digo que sean pequeñas, sino que son una pura nada. Sin duda no tiene

esencia lo que no existe. Ninguna criatura tiene esencia cuando su esencia se cierne en la presencia de Dios»[796].

La mística intensiva significa un retorno a una vida psíquica preintelectual. En ella toda cultura desaparece, es superada y superflua. Si, no obstante, la mística produce ricos frutos culturales, ello se debe a que siempre se remonta a través de grados preparatorios y sólo paulatinamente va rechazando todas las formas de la vida y de la cultura. Sus frutos culturales prodúcelos en sus fases iniciales, por debajo del límite de la vegetación. Allí florece el huerto de la perfección moral, indispensable preparación de todo contemplativo: el huerto de la paz y de la mansedumbre, de la represión de los apetitos, de la simplicidad, la templanza, la diligencia, la gravedad y la ternura. Así era en la India y así es aquí. La acción inicial de la mística es moral y práctica. Consiste, ante todo, en la práctica de un activo amor al prójimo. Todos los grandes místicos han encomiado extremadamente la actividad práctica: ¿no ha llegado el maestro Eckhart a poner a Marta sobre María[797] y a decir que se debe renunciar incluso al éxtasis de un San Pablo, si se puede socorrer a un pobre con una sopita? Desde él, pasando por su discípulo Taulero, la línea de la mística apunta cada vez más hacia la dignificación del elemento práctico: también Ruusbroec alaba el trabajo humilde y pacífico y Dionisio Cartujano es la perfecta unión del sentido práctico para la vida diaria agradable a Dios y el más vehemente misticismo individual en una misma persona. En los Países Bajos se inició el movimiento que dio importancia capital a las manifestaciones que acompañan a la mística: el moralismo, el pietismo, la actividad amorosa y la diligencia, de suerte que la mística intensiva del momento extático de algunos se desplegó en la mística extensiva de la vida diaria de muchos, la ternura permanente y colectiva de los devotos modernos, en lugar del éxtasis solitario y raro. La mística prosaica, si así puede decirse.

En las casas de Hermanos y en los monasterios de la Congregación de Windesheim irradia sobre el pacífico trabajo diario el brillo de la ternura religiosa, de continuo presente en la conciencia. Se ha abandonado la turbulenta lírica y la elevación desenfrenada y, por ende, ha desaparecido el peligro de extraviarse en materias de fe. Hermanos y hermanas son

perfectamente ortodoxos y conservadores. Era una mística en *détail;* sólo se había «tenido una inspiración», «sentido una centellita», y se vivía el éxtasis en el estrecho círculo humilde y pacífico, en el comercio espiritual familiar, en la correspondencia epistolar y el examen de conciencia. La vida afectiva habíase desarrollado como una planta de estufa; reinaba allí un exceso de pequeño puritanismo, de entrenamiento espiritual, de represión de la risa y de los impulsos sanos, de simplicidad pietista.

De este círculo salió, empero, la obra más confortante y más hermosa de aquellos tiempos: la *Imitatio Christi.* Aquí tenemos a un hombre que no era un teólogo ni un humanista, un filósofo ni un poeta, ni tampoco propiamente un místico, y que, sin embargo, escribió el libro que había de servir de consuelo durante siglos. El pacífico y reconcentrado Thomas Kempis, lleno de ternura para el misterio de la Eucaristía y de las convicciones más rigurosas sobre la Providencia divina, no sabía nada de la violenta indignación contra la administración de la Iglesia o la vida mundana, que animaba a los predicadores, ni nada de las múltiples aspiraciones de un Gerson, un Dionisio o un Nicolás de Cusa, ni nada de la fantasía breugheliana de un Juan Brugman o del abigarrado simbolismo de Alain de la Roche. Él sólo busca la tranquilidad en todas las cosas y la encuentra *in angello cum libello. O quam salubre quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!* (¡Oh, qué saludable, qué grato y dulce es descansar en la soledad y callar y hablar con Dios!)[798]. Y su libro, el libro de la sencilla ciencia de vivir y morir para el espíritu que renuncia al mundo, resultó un libro para todos los tiempos. En él se ha abandonado de nuevo toda la mística neoplatónica; su única base es la voz del amado maestro, Bernardo de Claraval. El libro no desarrolla pensamientos filosóficos; sólo contiene una suma de pensamientos sumamente sencillos, que se agrupan en forma de sentencias alrededor de un punto central; cada uno de ellos se desenvuelve en una breve frasecilla; no hay subordinación, ni apenas correlación de los pensamientos. No se advierte huella del temblor lírico de un Enrique Susón o del extático resplandor de un Ruusbroec. Con el sonsonete de las frases de igual curso y de las lánguidas asonancias parecería la *Imitatio* doblemente prosa, si este ritmo monótono no recordase justamente el mar en una blanda tarde de

lluvia o el leve suspirar del viento en otoño. Hay algo de maravilloso en el efecto que causa la *Imitatio.* Este pensador no se apodera de nosotros por su fuerza o por su elevación, como San Agustín, ni por lo florido de su palabra, como San Bernardo, ni por la profundidad o la abundancia de sus pensamientos: todo es llano y melancólico, todo está en tono menor; sólo hay paz, sosiego, silencio, resignada esperanza y consolación. *Taedet me vitae temporalis,* la vida terrena es para mi una carga, dice Tomás en un pasaje[799]. Y, sin embargo, sabe la palabra de este apartado del mundo confortar para la vida como ninguna otra.

Una cosa tiene de común este libro, para los cansados de todos los siglos, con las manifestaciones de la mística rigurosa. También en él se ha superado la imagen sensible hasta donde esto es posible y se ha abandonado la vestidura tornasolada de los símbolos. Y por eso no se limita el efecto de la *Imitatio* a una época de la cultura; lo mismo que las contemplaciones extáticas del Uno y Todo hace su camino a través de toda cultura. No pertenece a una edad cultural determinada. Esto explica sus dos mil ediciones y explica también que se haya podido vacilar entre tres siglos por lo que se refiere al autor y a la fecha de su composición. Tomás no habla pronunciado en vano el *Ama nesciri*, ama el ser ignorado.

Capítulo IV

Las formas del pensar en la vida práctica

SI SE QUIERE llegar a entender el espíritu medieval como una unidad y un todo, no basta estudiar las formas fundamentales de su pensamiento en las representaciones religiosas y en la alta especulación, sino que es necesario tener también en cuenta las representaciones de la ciencia de la vida cotidiana y de la práctica vulgar. Pues son las mismas grandes direcciones del pensamiento, que dominan las altas manifestaciones de aquel espíritu, las que dominan también las bajas. Y mientras en la esfera de la fe y de la especulación queda siempre indecisa la cuestión de la medida en que las formas del pensamiento son resultado y eco de una larga tradición literaria, que se remonta a fuentes griegas y judías, e incluso egipcias y babilónicas, en la vida diaria se las ve en su acción ingenua y espontánea, no gravada con el peso del neoplatonismo y de todas las demás corrientes.

El hombre medieval piensa dentro de la vida diaria en las mismas formas que dentro de su teología. La base es en una y otra estera el idealismo arquitectónico que la escolástica llama realismo: la necesidad de aislar cada conocimiento y de prestarle como entidad especial una forma propia, de conectarlo con otros en asociaciones jerárquicas y de levantar con éstas templos y catedrales, como un niño que juega al arquitecto con pequeñas piezas de madera.

Todo lo que se conquista en la vida un puesto fijo, todo lo que se convierte en una forma de la vida —las costumbres y los usos más corrientes, lo mismo que las cosas más altas en el plan universal de Dios— es considerado como institución divina. Así se revela muy claramente, por ejemplo, en la idea de las reglas de la etiqueta palatina que preside las descripciones de la pompa y el fausto de las cortes hechas por Olivier de la Marche y Alienor de Poitiers. La antigua dama considera estas reglas como sabias leyes que fueron instituidas un día con elección deliberada en las cortes de los reyes, para ser observadas por todos los tiempos venideros. Habla de ellas como si resumiesen la sabiduría de los siglos: *et alors j'ouy dire aux anciens qui sçavoint*… Ve cómo degeneran los tiempos: desde hace aproximadamente diez años colocan algunas damas de Flandes el lecho de dar a luz delante del fuego, de *quoy l'on s'est bien mocqué;* antiguamente no se hacía nunca esto; ¿adónde se va a parar?; *mais un chacum fait à cette heure à sa guise; par quoy est a doubter que tout ira mal*[800].

La Marche se plantea a sí mismo y plantea al lector importantes cuestiones sobre el fundamento racional de todas estas cosas tan solemnes. ¿Por qué tiene el *fruitier* a su cargo la iluminación, *le mestier de la cire*? La respuesta dice: porque la cera es libada por las abejas en las flores, de las cuales nacen también las frutas; *pourquoy on a ordonné trés bien ceste chose*[801]. La fuerte propensión de la Edad Media a crear un órgano para cada función no es otra cosa que una manifestación de aquel modo de pensar que concedía independencia a toda cualidad como una Idea. El rey de Inglaterra tenía entre su *magna sergenteria* un cargo especial, el de sostener la cabeza del rey cuando éste pasaba el Canal y se mareaba; el año 1442 fue investido de esta función cierto John Baker, del cual pasó la misma a sus dos hijas[802].

A la misma luz hay que considerar el hábito de dar un nombre a todas las cosas, incluso las inanimadas. Es un rasgo, sin duda, muy pálido de antropomorfismo primitivo el de dar nombre a los cañones en la vida de guerra actual, que representan en muchos respectos el retorno a una actitud vital primitiva. En la Edad Media está este rasgo mucho más acusado; igual que las espadas en el *Roman de la Rose*, tienen las bombardas en las guerras

de los siglos XIV y XV sus nombre; *le Chien d'Orléans, la Gringade, la Bourgeoise, le Dulle Griette.* Como una supervivencia de todo esto llevan aún hoy su nombre algunos diamantes célebres. Entre las joyas de Carlos *el Temerario* habia varias que tenían nombre: *le sancy, les troits frères, la hote, la balle de Flandres.* Si en nuestro tiempo han conservado su nombre los barcos, mientras las casas y las campanas de las iglesias los han perdido o los conservan sólo por rara excepción, ello se debe, por una parte, a que el barco cambia de lugar y es menester que sea fácil reconocerlo en todo tiempo; pero, por otra parte, a que el barco ha conservado algo de más personal que la casa, como consta expresamente por el *she* de la lengua inglesa[*803]. Esta personificación de las cosas inanimadas hay que representársela en la Edad Media mucho más pronunciada; en la Edad Media recibía aún cada cosa su nombre —los calabozos de las cárceles, igual que cada casa y cada campana.

En todas las cosas se buscaba la «moralidad», como decía el hombre de la Edad Media, esto es, la enseñanza que estaba encerrada en ellas, la significación moral, considerada como lo más esencial. Todo caso histórico o literario tiene la inclinación a cristalizarse en una parábola, en un ejemplo moral, en un número de una demostración; todo dicho, la inclinación a cristalizarse en una sentencia, en un «texto». Análogamente a las sagradas conexiones simbólicas entre el Nuevo y el Antiguo Testamento, surgen conexiones morales por cuyo medio puede presentársele en seguida a todo acontecimiento el espejo de un modelo, de un tipo, procedente de la Sagrada Escritura, de la historia o de la literatura. Para mover a alguien al perdón se le enumeran casos bíblicos de indulgencia. Para prevenir en contra del matrimonio se ensartan todos los matrimonios desgraciados de que habla la Antigüedad. Juan *Sin Miedo* se compara a sí mismo con Joab y compara a su adversario asesinado con Absalón para justificar el crimen cometido con Orleáns; más aún: se llama mejor que Joab, porque el rey no había prohibido expresamente el asesinato. *Ainssy avoit le bon duc Jehan attrait ce fait à moralité*[804]. Hay, por decirlo asi, una aplicación lata e ingenua del concepto de la jurisprudencia, que en la vida jurídica actual empieza a tornarse ya un mero residuo de formas anticuadas de pensar.

Toda demostración seria fúndase gustosa en un texto como punto de apoyo y de partida. Las doce proposiciones en pro y en contra del testimonio de obediencia al Papa de Avignon, con las cuales se debatió el asunto del cisma en el Concilio nacional de París del año 1406, salen todas de una sentencia de la Escritura[805]. Un orador profano elige su texto de la Biblia lo mismo que un predicador[806].

No hay ningún ejemplo más claro de todos los rasgos mencionados que el vituperable discurso de defensa con que el maestro Jean Petit trató de justificar al duque de Borgoña por el asesinato de Luis de Orleáns.

Hada sus buenos tres meses que el hermano del rey había caído muerto una noche por mano de los asesinos pagados, que Juan *Sin Miedo* habla escondido en una casa de la *Rue vieille du Temple*. El borgoñón había empezado por delatar en los funerales un gran dolor; pero tan pronto vio que la pesquisa se extendería hasta su *Hôtel d'Artois*, en donde tenía ocultos a los asesinos, acudió en busca de consejo a su tío Berry y le confesó que él mismo había hecho cometer el asesinato por una inspiración del demonio. Como consecuenda huyó de París a Flandes. En Gante hizo publicar ya una primera justificación de su crimen, y en seguida regresó a París, contando con el odio que Orleáns había despertado por todas partes y confiando en su propia popularidad entre los parisienses, que en efecto le recibieron aún en aquella ocasión jubilosamente. El duque habíase aconsejado en Amiens de dos varones, que se habían destacado entre los oradores del Concilio de París del año 1406: los maestros Jean Petit y Pierre aux Boeufs. Éstos se encargaron de refundir la defensa, compuesta en Gante por Simón de Saulx, para pronunciarla en París delante de los príncipes y de los grandes señores y hacer impresión de este modo.

El 8 de marzo de 1408 compareció, pues, en el *Hôtel de Saint Pol*, de París, el maestro Jean Petit, teólogo, predicador y poeta, delante del ilustre auditorio, en el cual ocupaban los primeros puestos el delfín, el rey de Nápoles y los duques de Berry y de Bretaña. Comenzó el maestro con una sabia humildad. Él, pobre orador, no era teólogo ni jurista. *Une très grande paour me fiert* (hiere) *au cuer, voire si grande, que mon engin* (espíritu) *et ma mémoire s'en fuit, et ce peu de sens que je cuidoie* (creía) *avoir, m'a jà du tout laissé.* A continuación desarrolló la obra maestra de negra bajeza

política que su ingenio había construido con riguroso estilo sobre texto: *Radix omnium malorum cupiditas.* El conjunto está hábilmente dispuesto en torno a distinciones escolásticas y textos secundarios e ilustrado con ejemplos de la Escritura y de la historia. La prolijidad llena de colorido con que el defensor describe la vileza del asesinato da a la oración una diabólica viveza y un tono romántico. Empieza el orador con la enumeración de doce deberes, por los cuales estaba obligado el duque de Borgoña a honrar, a amar y a vengar al rey de Francia. Encomiéndase luego a la ayuda de Dios, de la Virgen y de San Juan Evangelista, para comenzar con la demostración propiamente dicha, que está dividida en una mayor, una menor y una conclusión. En este punto es donde inserta su texto: *Radix omnium malorum cupiditas.* De él se sacan dos consecuencias: la codicia hace apóstatas y crea traidores. Estas maldades de la apostasía y de la traición son divididas y subdivididas e ilustradas con tres ejemplos. Como prototipos de la traición surgen ante el espíritu de los oyentes Lucifer, Absalón y Atalia. Sigue una exposición de ocho verdades, que justifican el tiranicidio: quien conspira contra el rey merece la muerte y la condenación; cuanto más alto esté, tanto más está autorizado para acabar con él cualquiera. *Je prouve ceste verité par douze raisons en l'honneur des douze apostres:* tres sentencias de doctores, tres de filósofos, tres de juritas y tres de la Sagrada Escritura. Así continúa hasta que están completas las ocho verdades. Una cita de *De casibus virorum illustrium,* del *philosophe moral Boccace,* es aducida como prueba de que se puede atacar al tirano por la espalda. De las ocho verdades dedúcense ocho *correlaria,* con una novena por apéndice, en la cual se indican en alusiones todos los acontecimientos secretos en que la calumnia y la sospecha habían atribuido un papel repugnante a Orleáns. Todas las antiguas sospechas que habían perseguido desde la niñez al ambicioso y desenfrenado príncipe fueron puestas en ignición una vez más, hasta llegar al rojo; por ejemplo, que en el año 1392 había organizado deliberadamente el fatal *bal des ardents,* donde su hermano, el joven rey, había escapado con gran dificultad de morir quemado, como murieron sus acompañantes, que, disfrazados de hombres salvajes, fueron rozados por una tea imprudentemente manejada. Las conversaciones de Orleáns con el «encantador» Philippe de Mézières en el

monasterio de los Celestinos suministraron materia para toda clase de alusiones a proyectos de asesinato y de envenenamiento. Su predilección universalmente conocida por las artes mágicas da motivo para las historias más vivamente terroríficas; decíase, por ejemplo, que Orleáns había ido un domingo por la mañana a la Tour Montjay, a orillas del Marne, en compañía de un monje apóstata, de un caballero, de un escudero y de un criado; llegados allí, el monje había conjurado a dos diablos vestidos de verde obscuro y llamados Heremas y Estramain, que hicieron aparecer una espada, un puñal y un anillo entre conjuros infernales, después de lo cual la cuadrilla había descolgado un cadáver que pendía de la horca de Montfaucon, etc. Hasta del balbuceo sin sentido del rey demente supo sacar el maestro Jean un sombrío significado.

Después de haber traído el enjuiciamiento de la causa al nivel de la moralidad general, exponiendo el asunto a la luz de los modelos bíblicos y de las sentencias morales, y después de haber dado hábilmente pábulo al sentimiento de aversión y de horror, desbórdase en la menor, que sigue miembro por miembro a la mayor, el torrente de las acusaciones que eran de regla. El apasionado odio de partido ataca la memoria del asesinato con toda la acritud de que era capaz aquel espíritu desenfrenado.

Cuatro horas estuvo perorando Jean Petit, y cuando acabó, dijo su defendido, el duque de Borgoña: *Je vous avoue*. La justificación fue consignada en cuatro preciosos libritos encuadernados en cuero prensado e iluminados con oro y miniaturas, destinados al duque y a su; parientes más cercanos. Uno de ellos se conserva todavía en Viena. El discurso estaba también a la venta[807].

La necesidad de dar a todo caso de la vida la forma de un modelo moral y de condensar todo juicio en forma de sentencia, convirtiéndolos así en algo substancial e intangible; en suma, aquel proceso de cristalización del pensamiento a que antes hemos aludido, encuentra su manifestación más general y más natural en el refrán. El refrán desempeña en el pensamiento medieval una función muy viva. Hay cientos en curso diario, casi todos jugosos y certeros. La sapiencia que habla por boca del refrán es muchas veces vulgar y seca, pero otras muchas caritativa y profunda. El tono del refrán es, con frecuencia, irónico, pero el fondo, bondadoso las más de las

veces y siempre resignado. El refrán no predica nunca la oposición, sino siempre una prudente resignación. Con una sonrisa o un suspiro deja triunfar a los egoístas y partir libres a los hipócritas. *Les grans poissons mangent les plus petits. Les mal vestus assiet on dos ou vent.* (A los mal vestidos se les pone espalda al viento.) *Nul n'est chaste si ne besongne.* A veces suena cínicamente. *L'homme est bon tant qu'il craint sa peau. Au besoing on s'aide du diable.* Mas por debajo va la indulgencia, que no quiere condenar. *Il n'est si ferré qui ne glice* (no hay nadie tan bien herrado que no resbale). La sabiduría popular opone su sonrisa de comprensión a las lamentaciones de lps moralistas por los pecados y la corrupción de los hombres. En el refrán se condensa un tesoro de sabiduría y de moral de todos los tiempos y círculos de la sociedad. Hay veces en que la tendencia del refrán es casi evangélica; otras es, en cambio, ingenuamente pacana. Un pueblo en el cual hay en circulación muchos refranes deja las disputas y las argumentaciones a los teólogos y los filósofos, y despacha cada caso apelando a un juicio que da siempre en el clavo. Renuncia a la palabrería y evita muchas confusiones. El refrán corta siempre el nudo de la cuestión; aplicado el refrán justo, queda despachado el asunto. La inclinación a convertir en substancias los pensamientos tiene muchas e importantes ventajas para la cultura.

Es asombrosa la gran cantidad de refranes que eran corrientes en la última Edad Media[808]. En su cotidiana vigencia adhiérense tan estrechamente al contenido intelectual de la literatura, que los poetas de aquel tiempo hacen copioso empleo de ellos. Muy frecuentes son, por ejemplo, las poesías en que cada estrofa termina con un refrán. Un desconocido dedica el odiado *Prévôt* de París, Hugues Aubriot, con ocasión de su ignominiosa caída, una poesía injuriosa en esta forma[809]. Podemos contar además a Alain Chartier con su *Ballade de Fougéres*[810], a Jean Regnier con sus lamentaciones del cautiverio[811], a Molinet con varias piezas de sus *Faictz et Dictz*[812], más la *Complaincte d'Eco*, de Coquillart[813] y la *Ballade* de Villon, compuesta toda de refranes[814]. También debe entrar en este grupo *Le passe temps d'oysiveté*, de Robert Gauguin[815], cuyas 171 estrofas terminaron casi todas con un adecuado refrán. ¿O serán estas sentencias de Gauguin, con apariencia de refranes,

pero de las cuales sólo algunas se encuentran en los refraneros que me son conocidos, pensamientos propios del poeta? Ello sólo sería una prueba más fuerte aún de la viva función que en el pensamiento de la última Edad Media asumía el refrán, es decir, el juicio rotundo, establecido y comprensible para todos, puesto que lo veríamos nacer del espíritu de un poeta individual en contacto inmediato con un poema.

Ni siquiera el sermón desdeña junto a los textos sagrados el refrán, y en las graves discusiones de las asambleas políticas y eclesiásticas se hace un abundante uso de ellos. Gerson, Jean de Varennes, Jean Petit, Guillaume Fillastre, Olivier Maillárd aducen en sus sermones y discursos los refranes más vulgares para corroborar sus afirmaciones y pruebas. *Qui de tout se tait, de tout a paix. Chef bien peigné porte mal bacinet* (yelmo). *D'aultrui cuir large courroye.* (De la piel ajena, ancha correa.) *Selon seigneur mesnie duite.* (A tal señor, tal servidor.) *De tel juge tel jugement. Qui commun sert, nul ne l'en paye.* (A quien sirve al común nadie le paga.) *Qui est tigneux, il ne doit pas oster son chaperon*[816]. Más aún, no falta un miembro de enlace entre el refrán y la *Imitatio Christi;* ésta descansa, en cuanto a su forma, en las colecciones de sentencias o *rapiaria,* en las cuales solía recogerse ciencia de todo origen y condición.

Hay en la última Edad Media muchos escritores cuyo juicio no se levanta realmente por encima del refrán, que emplean, por ende, continuamente. Un cronista de principios del siglo XIV, Geffroi de París, rellena su crónica rimada de refranes que expresan la moral de los sucesos[817], y en esto obra más sabiamente que Froissart *y Le Jouvencel,* cuyas sentencias de la propia cosecha parecen con mucha frecuencia refranes a medio cocer: *Enssi aviennent li fait* (los hechos) *d'armes: on piert une fois et l'autre fois gaagn'on. Or n'est-il riens dont on ne se tanne. On dit, et vray est, que il n'est chose plus certaine que la mort*[818].

Una forma de cristalización del pensamiento análoga al refrán es el lema, que fue cultivado con singular predilección en la última Edad Media. No se trata aquí de un saber de tendencia general, como en el refrán; trátase de un estímulo y una ciencia de la vida totalmente personales, elevados por el sujeto a signo que graba con letras de oro en su propia vida; trátase de una lección que, por medio de su repetición estilizada sobre todas las piezas

del guardarropa y del menaje, debe servir de sostén y de enseñanza para él mismo y para los demás. El fondo de los lemas es las más de las veces un fondo de resignación, exactamente como en el refrán, o de esperanza, en ocasiones con un elemento tácito destinado a hacerlos misteriosos: *Quand sera ce? Tost ou tard vienne, Va oultre, Autre fois mieulx, Plus dueil que joye.* La inmensa mayoría refiérense al amor. *Aultre naray* (no tendré otra), *Vostre plaisir, Souvienne vous, Plus que toutes.* Tales son los lemas caballerescos que se graban sobre las gualdrapas y las armaduras. En los anillos es el tono más íntimo: *Mon cuer avez, Je le desire, Pour toujours, Tout pour vous.*

Con el lema únense los emblemas que lo ilustran de un modo tangible o que están en conexión con él por medio de una simple analogía de significación, como el as de bastos con *Je l'envie* y el puerco-espín con *Cominus et eminus* de Luis de Orleáns, el cepillo de carpintero con *Ic houd* de su enemigo Juan *Sin Miedo,* el pedernal de Felipe *el Bueno*[*819]. Lema y emblema están en su esfera dentro del pensamiento heráldico. Los blasones son para el hombre medieval algo más que una mera vanidad genealógica. Las figuras que campean en ellos tienen para su espíritu casi el valor de un tótem[820]. Leones, flores de lis y cruces tórnanse símbolos en los cuales se expresa plásticamente todo un complejo de aristocrático orgullo y de ambición, de fidelidad y de sentimiento de la comunidad, como un todo indivisible e independiente.

La necesidad de aislar cada caso como algo dotado de una existencia independiente, de verlo, como una idea peculiar, exteriorízase en la Edad Media en una fuerte inclinación a la casuística. Ésta es también un brote del universal idealismo. Cualquiera que sea el problema que se plantee, ha de tener por fuerza una solución ideal propia, la cual se ha encontrado tan pronto como se ha descubierto la justa relación entre el caso presente y las verdades eternas, y esta relación se descubre aplicando las reglas formales a los hechos. No solamente los problemas de la moralidad y del derecho encuentran de este modo su solución; el casuismo domina además toda una serie de otras esferas de la vida. Doquiera son lo principal el estilo y las formas, doquiera aparece en primer término el elemento de juego que hay en una forma de la cultura, allí celebra la casuística sus triunfos. Esto es

aplicable, en primer lugar, a toda la esfera del ceremonial y de la etiqueta. En ella está el casuismo en su propio terreno. En ella es el casuismo una forma de pensar adecuada a los problemas que se plantean, puesto que sólo se trata de una sucesión de casos que se resuelven por medio de respeta bles precedentes y de reglas formales. Lo mismo cabe decir de los torneos y de la caza. Como ya expusimos anteriormente, también la concepción del amor como un bello juego de sociedad lleno de formas y de reglas estilísticas trae consigo la necesidad de una casuística muy desarrollada.

Finalmente, florece toda suerte de casuística sobre los usos de la guerra. La fuerte influencia del ideal caballeresco sobre toda la manera de concebir la guerra introduce también en ésta un elemento de juego. Los casos del derecho de botín, derecho de ataque, mantenimiento de una palabra de honor, entraban dentro de una categoría de reglas de juego análogas a las que regían para los torneos y para la diversión de la caza. El deseo de someter a derecho y a reglas incluso la violencia no brotaba tanto de un instinto jurídico como de una idea caballeresca del honor y del estilo de la vida. Una casuística concienzudamente observada y el establecimiento de rigurosas reglas formales eran lo único que hacía posible armonizar en cierto modo los usos de la guerra con el honor de la clase caballeresca.

Los orígenes del derecho de gentes encuéntranse, pues, mezclados con las reglas de juego que rigen en los torneos. Geoffroy de Charny propone en el año de 1352 al rey Juan II de Francia, en su cualidad de Gran Maestre de la Orden de la Estrella, justamente fundada por él, una serie de cuestiones casuísticas, para que las resuelva. Veinte refiéreme a la *jouste*, veintiuna al torneo y noventa y tres a la guerra[821]. Veinticinco años más tarde Honoré Bonet, prior de Selonnet, en Provenza, y doctor en Derecho canónico, dedica al joven Carlos VI su *Arbre des batailles*, un tratado sobre el derecho de guerra, al que aún se le reconocía valor práctico en el siglo XVI, como atestiguan las nuevas ediciones del mismo[822]. Encuéntranse juntas y revueltas en él cuestiones de suma importancia para el derecho de gentes y fútiles sutilezas en las cuales sólo se trata de reglas de juego. ¿Es lícito hacer la guerra sin necesidad a los infieles? Bonet responde con la mayor energía: «No, ni siquiera con el fin de convertirlos». ¿Puede un príncipe negar a otro el paso por sus dominios? ¿Debe extenderse al asno y al criado

el privilegio (muy quebrantado) de que gozan el que está arando y su buey, que son sagrados en la guerra?[823]. ¿Debe el que tiene órdenes sacerdotales ayudar a su padre o a su obispo? Cuando se pierde en la batalla una armadura prestada, ¿se está obligado a restituirla? ¿Puede darse una batalla en día de fiesta? ¿Qué es mejor, dar una batalla en ayunas o después de comer?[824]. Para todo esto busca el prior consejo en pasajes de la Biblia, el Derecho canónico y los glosadores.

Entre los puntos más importantes de los relativos a la guerra contábase en aquellos tiempos todo lo que se refería a la captura de prisioneros. El rescate esperado por un prisionero distinguido era, tanto para el caballero como para el soldado mercenario, una de las promesas más seductoras de la lucha. Había un campo ilimitado para reglas casuísticas. También en él se confunden el derecho de gentes y el *point d'honneur* caballeresco. ¿Es lícito a los franceses en guerra con Inglaterra, coger prisioneros a los pobres comerciantes, labradores y pastores del territorio inglés y despojarlos de sus bienes? ¿En qué caso es lícito escapar del cautiverio? ¿Cuál es el valor de un salvoconducto?[825]. En la novelar biográfica *Le Jouvencel*, son tratados casos prácticos semejantes. Se lleva ante el jefe un litigio de dos capitanes sobre un prisionero. «Yo lo he cogido primero —dice uno— por el brazo y por la mano derecha y le he arrancado el guante.» «Pero él me ha dado a mí primero —dice el otro —la mano derecha y su palabra.» Ambas cosas daban derecho a la valiosa posesión, pero el derecho preferente es reconocido a la segunda. ¿A quién pertenece un prisionero que huye y es cogido de nuevo? La solución dice: si el caso tiene lugar en el terreno de la guerra, pertenece al nuevo poseedor; pero si» tiene lugar fuera de él, sigue siendo posesión del poseedor primitivo. ¿Puede huir un prisionero que ha dado su palabra, cuando el que lo ha cogido le pone, no obstante, una cadena? ¿O cuando se ha olvidado de tomarle la palabra?[826].

La propensión medieval a exagerar el valor de la independencia de una cosa o de un caso tiene, además del casuismo, otra consecuencia. Conocido es «el testamento» de François Villon, el gran poema satírico en que deja todos sus bienes a sus amigos y enemigos. Hay aún otros testamentos poéticos semejantes, como, por ejemplo, el del mulo de Barbeau, de Henri Eaude[827]. Pues bien, esta forma literaria sólo es comprensible si no se

olvida que los hombres de la Edad Media estaban, en efecto, acostumbrados a disponer por separado y extensamente en su testamento hasta de las cosas más insignificantes de su propiedad. Una pobre mujer deja su traje de los domingos y su cofia a su parroquia, su cama a su ahijado, una piel a la mujer que la cuidaba, su vestido de diario a una pobre y cuatro libras tornesas, que constituían toda su fortuna, juntamente con otro traje y otra cofia, a los minoritas[828]. ¿No debemos reconocer también en esto una manifestación muy trivial del mismo modo de pensar que hacía de cada caso de virtud un ejemplo eterno y veía en cualquier costumbre una institución divina? Es el mismo apego del espíritu a la particularidad y al valor de cada cosa, que domina como una enfermedad al coleccionista y al avaro.

Todos los rasgos enumerados pueden resumirse bajo el concepto de formalismo. La idea innata de la realidad trascendental de las cosas trae consigo que cada representación circunscrita por límites inmutables esté ahí, aislada en una forma plástica, y que impere esta forma. Los pecados mortales y los pecados veniales deben distinguirse según reglas fijas. El sentimiento del derecho es inconmovible, no debe vacilar un momento: el acto juzga al hombre, decía el antiguo proverbio jurídico. En el juicio que se pronuncia sobre un acto es siempre su contenido formal lo principal. Más antiguamente, en el derecho primitivo de la época germánica, había sido tan fuerte este formalismo, que la sentencia no tomaba en cuenta para nada la premeditación o, por el contrario, el descuido: el acto era el acto y, en cuanto tal, llevaba detrás de sí su castigo, mientras que un acto no llevado a cabo, un crimen frustrado, permanecía impune[*829]. Todavía en una época mucho más reciente solíase perder el derecho por una equivocación involuntaria en la fórmula del juramento: el juramento es el juramento, cosa muy sagrada. El interés económico es el que pone término a este formalismo: no se podía exponer a esta posibilidad al comerciante extranjero que dominaba deficientemente la lengua del país, sin poner con ello trabas al comercio, y así aparece abolida entre los derechos de las ciudades —en un principio por medio de privilegios especiales— la *vare*, el peligro de perder el derecho de semejante modo. Las huellas de un riguroso

formalismo en las cuestiones jurídicas son también numerosas en la última Edad Media.

La extraordinaria sensibilidad para el honor externo es un fenómeno que descansa en el formalismo del pensamiento. El año 1445 habíase refugiado Herr Jan von Domburg, a causa de un asesinato, en una iglesia de Middelburg, para gozar del derecho de asilo, y se le bloqueó en su refugio, como era costumbre. Entonces pudo verse cómo su hermana, una monja, le incitaba repetidamente a hacerse matar luchando antes que atraer sobre su familia la vergüenza de caer en manos del verdugo. Y cuando esto sucede por último, pide la doncella de Domburg al menos su cadáver, para enterrarlo dignamente[830]. En un torneo están adornadas las gualdrapas del caballo de un noble con las armas del caballero. Esto le parece muy inadecuado a Olivier de la Marche, pues si el caballo, *une beste irraisonnable*, tropezase y arrastrase las armas por la arena, quedaría deshonrada toda la familia[831]. Poco después de una visita del duque de Borgoña a Chastel, en Porcien, intenta suicidarse allí un noble que estaba loco. Prodúcese un espanto indescriptible *et n'en savoit on comment porter la honte après si grant joye demenée* (demostrada). Aunque era sabido de todos que lo había hecho estando loco, fue expulsado el infeliz, una vez curado, del castillo *et ahonty* (proscrito) *à tous jours*[832].

El siguiente caso proporciona un ejemplo significativo de la manera plástica con que fue satisfecha la necesidad de rehabilitar un honor mancillado. En París fue colgado por un error, el año 1478, cierto Laurent Guernier. Había obtenido el perdón de su culpa, pero no lo habían puesto oportunamente en su conocimiento. Al cabo de un año se descubrió este hecho y entonces fue sepultado honrosamente su cadáver a solicitud de su hermano. Delante del ataúd avanzaban cuatro pregoneros de la ciudad con sus carracas y las armas del difunto sobre el pecho; en torno al ataúd cuatro portadores de cirios y ocho portadores de hachones, vestidos de luto y con las mismas armas. Así cruzó el cortejo por París, desde la Porte Saint Denis hasta la Porte Saint Antoine, desde donde fue transportado el difunto hasta el lugar de su nacimiento, Provins. Uno de los pregoneros exclamaba continuamente: *Bonnes gens, dictes voz patenostres pour l'âme de feu*

Laurent Guernier, en son vivant demourant à Provins, qu'on a nouvellement trouvé mort soubz ung chesne[833].

La gran fuerza vital del principio de la venganza de sangre, que se desarrolló justamente con tanta exuberancia en comarcas tan florecientes y de tan alta cultura como el Norte de Francia y el Sur de los Países Bajos[834], está igualmente en conexión con la estructura formalista del espíritu. También la sed de venganza tiene algo de formal. Con frecuencia no es en aquellos casos de venganza la ira inflamada o el odio desatado quien impulsa al acto. Se vierte la sangre para dar satisfacción al honor de la familia ofendida. Muchas veces se procura cuidadosamente no matar a nadie y se le hiere deliberadamente en la pierna, en el brazo y en el rostro. Tómanse medidas para no cargar con la responsabilidad de matar a la víctima en estado de pecado mortal. Du Clercq cuenta el caso de unas personas que, queriendo asesinar a su cuñada, llaman con toda intención a un sacerdote[835].

El carácter formal de la expiación y de la venganza, trae a su vez consigo la reparación del agravio por medio de penas simbólicas o de ejercicios de penitencia. En todas las grandes reconciliaciones políticas del siglo XV concédese gran peso a este elemento simbólico: a la demolición de las casas que recordaban el crimen, a la erección de cruces conmemorativas, a tapiar puertas, para no hablar de las ceremonias públicas de expiación y a la fundación de capillas y misas de almas. Así en la querella de los Orleáns contra Juan *Sin Miedo*, en la paz de Arras (1435), en la reparación por la insurrección de Brujas (1437) y en la más grave por la de Gante (1453), donde camina bajo la lluvia el largo cortejo de los ciudadanos, completamente de negro, sin cinturón, descubiertos y descalzos, los principales culpables en camisa, y todos juntos implorando del duque su perdón[836]. En la reconciliación con su hermano el año 1469 exige Luis XI, ante todo, el anillo con que el obispo de Lisieux se había presentado como duque a los príncipes de Normandía y lo hace triturar en Rouen sobre un yunque en presencia de los notables[837].

El universal formalismo sirve también de base a la fe en el efecto de la palabra hablada, que se revela en toda su plenitud en la cultura primitiva y que aún subsiste en las bendiciones, las frases mágicas y las fórmulas

judiciales de la última Edad Media. Una petición solemne tiene aún algo del carácter imperioso de un deseo fabuloso. Cuando se ve que los insistentes ruegos de que otorgue su gracia a un condenado no logran ablandar a Felipe *el Bueno*, se pone la demanda en manos de Isabel de Borbón, su querida nuera, en la esperanza de que aquél no podrá negarle la gracia a ésta, «pues —dice ella— todavía no os he pedido nunca nada importante»[838]. Y se alcanza al fin. El mismo espíritu habla por boca de Gerson, cuando se asombra de que no mejoren las costumbres, a pesar de todas las predicaciones: «No sé qué decir, continuamente se están pronunciando sermones, pero siempre en vano»[839].

Resultado inmediato del universal formalismo son las cualidades que con tanta frecuencia prestan al espíritu de la última Edad Media un carácter de oquedad y de superficialidad. Ante todo, el simplismo extraordinariamente primitivo de la motivación. Dada la ordenación jerárquica del sistema de los conceptos y partiendo de la independencia plástica de toda representación y de la necesidad de explicar todo nexo por una verdad de validez universal, trabaja la función causal del espíritu como una central telefónica: pueden tener lugar en todo momento toda clase de enlaces, pero exclusivamente de dos números a la vez. Cualquiera que sea la situación o la conexión de que se trate, sólo se ven de ella rasgos particulares y éstos violentamente exagerados y abigarradamente teñidos. La imagen de una vivencia presenta siempre las escasas y pesadas líneas de un grabado en madera primitivo. Como explicación basta siempre un motivo y con preferencia el más general, el más inmediato o el más tosco. Para los borgoñones sólo puede descansar el motivo del asesinato del duque de Orleáns en una causa única: el rey había pedido al duque de Borgoña que vengase el adulterio de la reina con Orleáns[840]. Una pura cuestión formal sobre un formulario epistolar es, a juicio de los contemporáneos, causa suficiente para la gran insurrección de Gante[841].

El espíritu medieval generaliza gustoso un caso. Olivier de la Marche infiere de un solo caso de imparcialidad inglesa, tomado de una época anterior, que los ingleses eran virtuosos en aquellos días y que por esta razón hubiesen podido conquistar Francia[842]. Cuando se ven los casos tan pintoresca y tan aisladamente, el resultado es una violenta exageración. Ésta

es robustecida aún por la circunstancia de que para todo caso hay a punto un caso paralelo de la Sagrada Escritura que le eleva a la esfera de una potencia superior. Cuando el año 1404, por ejemplo, es deshecha violentamente una procesión de los estudiantes de París, resultando dos heridos y hecho trizas el traje de uno, bástale al indignado canciller de la Universidad escuchar el sonido de unas palabras de compasión, como *les enfants, les jolis escoliers comme agneaux innocents,* para comparar en seguida el suceso con la matanza de Belén[843].

Cuando se tiene a mano una explicación tan cómoda para cada caso, y cuando se cree en ella tan firmemente una vez encontrada, reina una extraordinaria ligereza para juzgar falsamente. Si admitimos con Nietzsche que «la renuncia a los juicios falsos haría imposible la vida», a ellos puede atribuirse justamente, al menos en parte, la robusta vida que nos sorprende en muchas épocas anteriores a la nuestra. En toda época que exija una extraordinaria tensión de todas las fuerzas ha de venir en mayor medida el juicio falso en ayuda de los nervios. Los hombres de la Edad Media vivían, en rigor, continuamente en una crisis espiritual semejante. No podían pasar un momento sin los más groseros juicios falsos, que con frecuencia alcanzan bajo la influencia del sentimiento de partido un grado sin ejemplo de malignidad. Así lo atestigua la actitud toda de los borgoñones en el gran duelo con los Orleáns. Las proporciones de los caídos en ambas partes son elevadas por el vencedor hasta un extremo ridículo: Chastellain hace caer en la batalla de Gavere cinco nobles de la parte del príncipe contra veinte o treinta mil insurrectos ganteses[844]. Es uno de los rasgos modernos de Commines no incurrir en estas exageraciones[845].

¿Cómo concebir la peculiar irreflexividad que se revela continuamente en la superficialidad, la inexactitud y la credulidad de los hombres de la última Edad Media? Con frecuencia parece que no tengan la menor necesidad de ideas reales, que sea un mero desfile de sueños fugaces sustento bastante para su espíritu; describir de un modo superficial hechos puramente externos es el distintivo de escritores como Froissart y Monstrelet. ¿Cómo han podido encadenar la atención de Froissart los infinitos combates indecisos y asedios en que disipa su talento? Junto a los vehementes partidistas encuéntranse entre los cronistas gentes cuyas

simpatías políticas no pueden comprobarse, como Froissart y Pierre de Fenin; hasta tal punto se agota su talento en la narración de acontecimientos externos. No distinguen lo importante de lo que no lo es. Monstrelet estaba presente en la entrevista del duque de Borgoña con Juana de Arco prisionera, pero no recuerda lo dicho en ella[846]. Su inexactitud, incluso respecto de importantes sucesos en que ellos mismos habían estado complicados, no conoce límites. Thomas Basin, que presidió el proceso de rehabilitación de Juana de Arco, en su crónica la hace nacer en Vaucouleurs, la hace conducir a Tours por el propio Baudricourt, a quien llama señor en lugar de capitán de la ciudad, y se equivoca en tres meses[847] acerca de la fecha del primer encuentro de la doncella con el delfín. Oliver de la Marche, la flor y nata de los cortesanos, incurre en continuos errores acerca del origen y del parentesco de la familia ducal y llega a colocar el enlace de Carlos *el Temerario* con Margarita de York, cuyas solemnidades él mismo había presenciado el año 1468 y descrito, después del sitio de Neuss (1475)[848]. El mismo Commines no escapa a análogas confusiones: multiplica un número de años repetidamente por dos y narra hasta tres veces la muerte de Adolfo de Geldern[849].

La falta de discernimiento critico y la credulidad resaltan tan claramente en cada página de la literatura medieval, que es innecesario aducir ejemplos. Hay, naturalmente, grandes diferencias de grado según el de cultura de la persona. Entre los habitantes de los dominios borgoñones reinaba aún esa forma peculiar de credulidad bárbara que justamente no acaba nunca de creer en la muerte de una imponente figura de señor como había sido para ellos la de Carlos *el Temerario.* Diez años después de la batalla de Nancy aún se prestaban mutuamente dinero, a devolver cuando tornase el duque. Basin sólo ve en esto una necedad y Molinet igual; éste habla de ella entre sus *Merveilles du monde:*

J'ay veu chose incogneue:
Ung mort ressusciter,
Et sur sa revenue
Par milliers achapter (recoger)
L'ung dit: il est en vie

L'autre: ce n'est que vent.
Tous bons cueurs sans envie
Le regrettent souvent[850].

Pero en todos encontraba fácil pie la creencia en la realidad de lo imaginado, bajo la influencia del fuerte apasionamiento y de la imaginación pronta en todo tiempo. Cuando se piensa con representaciones tan fuertemente aisladas, la mera presencia de una representación en el espíritu basta para admitir su credibilidad. Tan pronto como una idea cruza por el cerebro con un nombre y bajo una forma, es recibida en el sistema de las figuras morales y religiosas, por decirlo así, y comparte involuntariamente con ellas su alta credibilidad.

Ahora bien, mientras por una parte son los conceptos extraordinariamente rígidos e inmóviles, debido a su rigurosa delimitación, a su conexión jerárquica y a su carácter con gran frecuencia antropomórfico, por otra, amenaza el peligro de la pérdida del contenido justamente en esa forma viva del concepto. Eustache Deschamps dedica a los inconvenientes del matrimonio un largo poema alegórico y satírico, *Le Miroir de Mariage*[851]; el protagonista es *Franc Vouloir*, espoleado por *Folie* y por *Desir* a casarse, pero contenido por *Repertoire de science*. ¿Qué significa la abstracción *Franc Vouloir* para el poeta? En primer término la alegre libertad del soltero, pero en otros lugares el libre albedrío en sentido filosófico. La imaginación del poeta está absorbida tan fuertemente por la personificación de su figura *Franc Vouloir*, que no siente necesidad alguna de delimitar exactamente su concepto, sino que la deja oscilar entre dichos extremos.

El mismo poema ilustra aún en otro aspecto el fenómeno de que en tan extremadas fantasías resulte el pensamiento banal e indeterminado o se disipe totalmente. El tono del poema suena a la consabida burla filistea y en el fondo sensual contra las mujeres; a la ridiculización de sus debilidades y a las sospechas contra su honra en que se ha complacido toda la Edad Media. Para nuestra manera de sentir, este tono disuena estrepitosamente del encono de las nupcias espirituales y de la vida contemplativa que *Repertoire de science* sirve a su amigo *Franc Vouloir* en la última parte del

poema[852]. La misma impresión de extrañeza nos causa que el poeta haga probar a *Folie* y *Desir* en ocasiones altas verdades que se habrían esperado justamente en boca de la parte contraria[853].

En este caso, como con tanta frecuencia en las manifestaciones de la Edad Media, se nos ocurre esta pregunta: ¿creía el poeta en serio en lo que encomiaba? Como también podríamos preguntarnos: ¿han creído Jean Petit y sus protectores borgoñones todas las abominaciones con que mancillaron la memoria de Orleáns? ¿O tomaban los príncipes y nobles realmente en serio todas las extravagantes fantasías y aditamentos espectaculares con que adornaban sus proyectos bélicos y sus votos caballerescos? Es extraordinariamente difícil practicar en la esfera del pensamiento medieval una pulcra separación entre las burlas y las veras, entre una honrada convicción y esa actitud del espíritu que los ingleses llaman *pretending* la actitud del niño al jugar, la cual ocupa también un puesto importante en la cultura primitiva[854] y no encuentra una expresión pura ni en el fingimiento, ni en la afectación.

Una mezcla de burlas y veras caracteriza las costumbres de las esferas más diversas. Ante todo, se introduce con gusto en la guerra un elemento cómico: la burla hecha por los asediados de su enemigo, la cual pagan con frecuencia sangrientamente. Los habitantes de Meaux ponen un asno sobre la muralla, para ridiculizar a Enrique V de Inglaterra. Los de Condé declaran que no pueden rendirse todavía, porque están todavía ocupados en cocer sus tortas de Pascua. En Montereau sacuden en lo alto de la muralla sus gorros, como limpiándolos, cuando descarga el cañón del sitiador[855]. En el mismo caso se encuentra el campo de Carlos *el Temerario* delante de Neuss, dispuesto como un gran mercado de feria, en que los caballeros hacen *par plaisance* construir sus tiendas en forma de castillos con galerías y jardines y donde hay toda clase de pasatiempos[856].

Una esfera hay en que la mezcla de burlas con las cosas más serias nos causa una impresión particularmente horrible; la esfera sombría de la creencia en el diablo y en las brujas. Aunque la imagen del diablo tenía sus raíces inmediatas en el grande y hondo terror que la nutre continuamente, la fantasía ingenua daba a las figuras un colorido tan infantilmente abigarrado y hacía de ellas algo tan familiar para todos, que llegaban a perder muchas

veces lo que tenían de terrorífico. No sólo en la literatura aparece el diablo como figura cómica; también en medio de la terrible seriedad de los procesos de brujería aparece frecuentemente la compañía de Satán en el estilo de Jerónimo Bosch y se mezcla el aire sulfuroso del infierno con las ventosidades de la bufonada. Los diablos que bajo el mando de sus capitanes Tahu y Gorgias ponen en conmoción un convento de monjas llevan nombres *assez consonnans aux noms des mondains habits, instruments et jeux du temps présent, comme Pantoufle, Courtaulx et Mornifle*[*857].

El siglo XV ha sido un siglo en que se ha perseguido la brujería más que en ninguna otra época. En la época en que solemos cerrar la Edad Media y en que solemos sentirnos jubilosos por el florecimiento del Humanismo se consagra el desarrollo sistemático de la creencia en la brujería, pavoroso fruto del pensamiento medieval, por medio del *Malleus maleficarum* (martillo de las brujas) y de la bula *Summis desiderantes* (1487 y 1484). Y no hay Humanismo ni Reforma capaces de impedir este desvarío. ¿No ofrece el humanista Jean Bodin, en su *Dæmonomania*, el más precioso y el más erudito sustento a la furia de persecución ya en la segunda mitad del siglo XVI? La edad y la ciencia modernas no han acabado de un golpe con los horrores de la persecución de la brujería. En cambio, interpretaciones moderadas de Ja brujería, como la expuesta a fines del siglo XVI por el médico de Gelder, Juan Wier, son defendidas ya dentro del siglo XV en gran número.

La actitud que el espíritu medieval toma en su última época frente a la superstición, y principalmente frente a las brujas y la hechicería, es muy vacilante y poco firme. La época no está entregada, empero, al aquelarre y al desvarío tan inerme como pudiera inferirse de la general credulidad y falta de crítica. Hay muchas manifestaciones de duda o de interpretación racional. Pero una y otra vez se forman nuevos rebaños de demonomanía, extendiéndose el mal y sosteniéndose muchas veces durante largo tiempo. Hay países de singular mala fama como tierras de hechiceros y de brujas. La mayor parte de ellos son comarcas montañosas, por ejemplo, Saboya, Suiza, Lorena, Escocia. No obstante, también en otras partes se presentan esas epidemias. Por el 1400 era la propia corte de Francia un hogar de la

magia. Un predicador advierte a la nobleza cortesana que es menester andar con tiento, pues de otro modo la frase vulgar acabaría por decir, en vez de *vieilles sorcières, nobles sorciers*[858]. Especialmente llena de artes diabólicas estaba la atmósfera que rodeaba a Luis de Orleáns; las acusaciones y las sospechas de Jean Petit no carecían en este respecto de todo fundamento. El amigo y consejero de Orleáns, el viejo Philippe de Mézières, que pasaba entre los borgoñones por el misterioso autor de todos aquellos maleficios, cuenta él mismo cómo había aprendido en su día el arte mágico de un español y cuánto trabajo le había costado olvidar aquella malvada ciencia. Diez o doce años después de haber salido de España *á sa volenté ne povoit pas bien extirper de son cuer les dessusdits signes et l'effect d'iceulx contre Dieu*, hasta que, por fin, la Divina Bondad le libró por medio de la confesión y de la resistencia a las tentaciones *de ceste grand folie, qui est* à *l'âme crestienne anemie* (enemiga)[859]. Los maestros en la hechicería eran buscados de preferencia en comarcas salvajes. A un hombre que quería conjurar al diablo y no podía encontrar a nadie que le enseñase este arte le aconsejan que se dirija a *Ecosse la sauvage*[860].

Orleáns tenía sus propios brujos y nigromantes. A uno de ellos, cuyo arte no le satisfacía, lo mandó quemar[861]. Habiéndole aconsejado que consultase con los teólogos sobre la licitud de sus prácticas supersticiosas, responde: «Por qué he de consultarlos? Ya sé que tratarán de apartarme de ellas, y, sin embargo, estoy completamente decidido a obrar y a creer como obro y creo, y no quiero abandonar nada de esto»[862]. Gerson atribuye la muerte repentina de Orleáns a este recalcitrante pecar, y desaprueba también los intentos de curar por medio de la hechicería al rey demente, fracasos que más de uno hubo de pagar muriendo en la hoguera[863].

Había en especial una forma de hechizo repetidamente practicada en las cortes de los príncipes: la que se llamaba en latín *invultare* y en francés *envoûtement*, y consistía en el procedimiento, conocido en todo el mundo, de suprimir a un enemigo, fundiendo o traspasando una figurilla de cera bautizada u otra figura maldecida en su nombre. Felipe VI de Francia arrojó por sí mismo al fuego, según se cuenta, una de estas figurillas que había llegado a sus manos, con estas palabras: «Veremos si es más poderoso el diablo para perderme o Dios para salvarme»[864]. También los duques de

Borgoña fueron perseguidos de este modo: *N'ay-je devers moy* —laméntase Charolais amargamente—, *les buts de cire baptisés diaboliquement et pleins d'abominables mystères contre moy et autres?*[865]. Felipe *el Bueno*, que representa frente a su regio sobrino una concepción más conservadora de la vida en tantos respectos, como su espíritu caballeresco y su gusto por la pompa, su proyecto de cruzada, las formas literarias anticuadas que protegía, parece haberse inclinado en cosas de superstición, por el contrario, a creencias más ilustradas que las de la corte de Francia y, principalmente, que las de Luis XI. No concede, por ejemplo, ningún valor al día nefasto de los Santos Inocentes, que se repetía todas las semanas; ni pregunta a los astrólogos, ni a los adivinos por el porvenir, *car en toutes choses se monstra homme de lealle entière foy envers Dieu, sans enquerir rien de ses secrets*, dice Chastellain, que comparte el mismo punto de vista[866]. A la intervención del duque es de agradecer que encontrasen fin las espantosas persecuciones contra las brujas y los hechiceros que tuvieron lugar en Arras el año 1461, una de las grandes epidemias de la locura de la brujería.

La increíble ceguera con que se llevaban a cabo las persecuciones contra la brujería tenía en parte su causa en el hecho de que no se distinguía entre los conceptos de hechicería y de herejía. En general, expresaba el concepto de herejía todos los sentimientos de aversión, de temor y de odio a los crímenes inauditos, incluso aquellos que caían fuera de la esfera directa de la fe. Monstrelet, por ejemplo, llama simplemente *hérésie*[867] a los crímenes sádicos de Gilíes de Rais. La palabra usual en Francia durante el siglo XV para designar la hechicería era *vauderie*, la cual había perdido su nexo primitivo con los valdenses. En la gran *Vauderie d'Arras* puede verse tanto la terrible locura morbosa en la que pronto había de incubarse el *Malleus maleficarum*, como la general duda que abrigaban así el pueblo como los altos personajes acerca de la realidad de los maleficios descubiertos. Uno de los inquisidores afirma que un tercio de la cristiandad está manchado de *vauderie.* Su confianza en Dios le conduce a la terrorífica conclusión de que todo acusado de hechicería es necesariamente culpable de ella. Dios no puede permitir que quien no es un hechicero sea acusado de serlo. *Et quand on arguoit contre lui, fuissent elereqs ou aultres, disoit qu'on debvroit prendre iceulx comme suspeets d'estre vauldois.* Si alguno

sostiene que ciertas manifestaciones descansan en la imaginación, lo llama sospechoso. Más aún, este inquisidor creía poder juzgar, viendo meramente a una persona, si estaba o no en relación con la *vauderie.* Más tarde se volvió el hombre loco, pero entretanto habían sido quemadas las brujas y los hechiceros.

La ciudad de Arras llegó a tener, por obra de las persecuciones, tan mala fama que no se quería hospedar ni conceder créditos a sus comerciantes, por temor a que fuesen acaso el día de mañana acusados de hechicería y perdiesen por confiscación todos sus bienes. Exactamente tomado, dice Jacques du Clercq, ni uno entre mil creía fuera de Arras en la verdad de todo aquello: *oncques on n'avoit veu es marches de par decha tels cas advenu* (nunca se había visto por estas tierras acontecimientos semejantes). Cuando las desgraciadas víctimas tienen que abjurar de sus maleficios en el momento de su ejecución, duda el mismo pueblo de Arras. Una poesía llena de odio contra los perseguidores los acusa de haber urdido todo aquello sólo por codicia. El propio obispo la llama una maquinación, *une chose controuvée par aulcunes mauvaises personnes*[868]. El duque de Borgoña pide el parecer de la Facultad de Lovaina y varios de sus miembros declaran que la *vauderie* no es una realidad, que sólo se trata de fantasmas del cerebro. Entonces envía Felipe a la ciudad a su rey de armas, *Toison d'or,* y desde entonces ya no hay nuevas víctimas; los que aún se encuentran procesados son tratados de un modo más indulgente. Por último, fueron totalmente suprimidos los procesos por brujería de Arras. Y la ciudad celebró este hecho con jubilosas fiestas y moralidades edificantes[869].

La tesis de que los viajes por el aire y las orgías sabáticas de las brujas no existían más que en la imaginación de éstas fue defendida ya varias veces en el siglo XV. Esto no bastaba, empero, para borrar el papel del diablo, pues él era quien sugería la fatal ilusión; ésta era un error, pero procedía del diablo. Tal sigue siendo la opinión del médico de Gelder, Juan Wier, en el siglo XVI. En Martín Lefranc, el preboste de la iglesia de Lausana, el poeta de la gran obra *Le Champion des Dames,* que dedica en 1440 a Felipe *el Bueno,* encuéntrase la siguiente explicación racionalista de la superstición de la brujería:

II n’est vieille tant estou(r)dye,
Qui fist de ces chases la mendre,
Mais pour la faire ou ardre ou pendre,
L’ennemy de nature humaine,
Qui trop de faulx engins scet tendre,
Les sens faussement lui demaine.
II n’est ne baston ne bastonne
Sur quoy puist personne voler,
Mais quant le diable leur estonne
La teste, elles cuident aler
En quelque place pour galer
Et accomplir leur volonté.
De Romme on les orra parler,
Et sy n’y auront jà esté.
……
Les dyables sont tous en abisme,
—Dist Franc-Vouloir— enchaienniez
Et n’auront turquoise ni lime
Dont soient jà desprisonnez.
Comment dont aux cristiennez
Viennent ilz faire tant de ruzes
Et tant de cas désordonnez?
Entendre ne sçay tes babuzes.

Y en otro pasaje del mismo poema:

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corporellement
Voit par l’air comme merle ou grive,
—Dit le Champion prestement—.
Saint Augustin dit plainement
C’est illusion et fantosme;
Et ne le croient aultrement
Gregoire, Ambroise ne Jherosme.

Quant la pourelle est en sa couche,
Pour y dormir et reposer,
L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste alle poser,
Lor illusions composer
Lui scet sy tres soubtillement,
Qu'elle croit faire ou proposer
Ce qu'elle songe seulement.
Forcé la vielle songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assemblée s'en ira;
Mais certes il n'en sera rien.
Et sy n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pos enlever[*870].
……

También Froissart considera como un *erreur* el caso del caballero gascón con su acompañante Horton, que tan magistralmente describe[871]. Gerson siente una inclinación a dar un paso en el modo de juzgar las ilusiones diabólicas y a buscar una explicación natural para todas las manifestaciones de la superstición. Muchas de éstas, dice, sólo se deben a la fantasía humana y a las ilusiones melancólicas, y éstas descansan en mil casos en algún extravío de la imaginación, que es causada, por ejemplo, por una lesión interna del cerebro. Semejante modo de ver parece bastante racionalista, como también el otro de que en la superstición hay que adjudicar una parte importante a las reliquias del paganismo y a las invenciones de los poetas. Pero aunque Gerson concede así que muchas supuestas obras del diablo deben atribuirse a causas naturales, también él deja en último término el honor de ellas al diablo, pues la lesión interna del cerebro descansa a su vez en ilusiones diabólicas[872].

Fuera de la terrible esfera de las persecuciones contra la brujería reaccionaba la Iglesia contra la superstición con medios saludables y adecuados. El predicador Fray Ricardo hace que le traigan, para quemarlas, *madagoires* (mandrágoras), *que maintes sotes gens gardoient en lieux*

repos, et avoient si grant foy en celle ordure, que pour vray ilz creoient fermement, que tant comme ilz l'avoient, mais qu'il fust bien nettement en beaux drapeaulx de soie ou de lin enveloppé, que jamais jour de leur vie ne seroient pouvres[873]. Los ciudadanos de París que se dejan decir la buenaventura por una partida de gitanos son excomulgados y se celebra una procesión para prevenir el mal que podría ser consecuencia de aquel acto de impiedad[874].

Un tratado de Dionisio Cartujano muestra claramente dónde estaban trazados los límites entre la fe y la superstición, sobre la base de las cuales la doctrina de la Iglesia rechazaba unas ideas y trataba de purificar otras por medio de un contenido verdaderamente religioso. Los amuletos, los conjuros, las bendiciones, etc., dice Dionisio, no tienen en sí virtud para producir un efecto especial. En esto se distinguen de las palabras pronunciadas en la administración de los Sacramentos, de las cuales emana un indudable efecto, cuando son pronunciadas con su justo designio, porque Dios ha ligado, por decirlo así, su poder a ellas. Las bendiciones sólo deben considerarse como humildes ruegos, sólo deben darse con las palabras piadosas adecuadas y sólo deben fundarse en la esperanza en Dios. Si habitualmente tienen eficacia, ello se debe, o a que Dios les presta esta eficacia, cuando son dadas adecuadamente, o, caso de que lo sean indebidamente, como, por ejemplo, cuando se hace la señal de la cruz en otra forma que recta, es su efecto una ilusión del demonio. Ahora bien, las obras del demonio no son milagros, pues los demonios conocen las fuerzas secretas de la naturaleza, y el efecto es, por tanto, un efecto natural, así como la conducta de las aves o de otros animales sólo pueden encerrar una predicción por las causas naturales. Dionisio concede que la práctica popular reconoce resueltamente a todas esas bendiciones, amuletos, etcétera, un valor propio, pero él niega éste y opina que los eclesiásticos deberían prohibir todas aquellas costumbres[875].

En general, puede caracterizarse la actitud frente a todo lo que parecía sobrenatural como un vacilar entre la explicación racional y natural, la afirmación ingenua y espontánea y el temor a la astucia y a los engaños del demonio. Las palabras *Omnia quae visibiliter fiunt in hoc mundo, possunt fieri per daemones* (todas las cosas tienen lugar de un modo visible en este

mundo pueden tener lugar por obra de los demonios), corroboradas por la autoridad de un San Agustín y un Santo Tomás de Aquino, sumían al fiel creyente en una gran inseguridad; y los casos en que una pobre histérica ponía temporalmente en conmoción a todos los habitantes de una ciudad, hasta que, por último, era desenmascarada, no cuentan entre las rarezas de aquella época[876].

Capítulo 18

El arte y la vida

LA CULTURA francoborgoñona de la última Edad Media es conocida de la generación actual principalmente por sus artes plásticas, ante todo, su pintura. Los hermanos van Eyck, Rogier van der Weyden y Memling dominan, juntamente con el estatuario Sluter, la impresión de conjunto que nos causa aquella época. No siempre ha sido así. Hace unos cincuenta años o algo más, cuando se escribía Hemling en vez de Memling, conocía el hombre culto aquella época por la historia, en primer lugar, y no por Monstrelet y Chastellain mismos, sino por la *Histoire des Ducs de Bourgogne*, de De Barante, que se basa en aquellos dos. Y al lado y por encima de De Barante, ¿no habrá encarnado la imagen de aquel período para los más *Notre Dame de Paris*, de Víctor Hugo?

La imagen que surgía de todo esto era violenta y lúgubre. En los propios cronistas y en la elaboración de sus materiales por el romanticismo del siglo XIX resalta, ante todo, el aspecto lúgubre y terrorífico de la última Edad Media: la crueldad sangrienta, la soberbia vocinglera, la codicia, la pasión, la sed de venganza y la miseria. La hinchada y vana pompa multicolor de las famosas solemnidades y fiestas de corte, con su resplandor de alegorías desgastadas por el uso y de insoportable lujo, son las que ponen en el cuadro los tonos más luminosos.

¿Y ahora? Hoy irradian para nosotros sobre la imagen de aquella época la elevada y maravillosa gravedad y la profunda paz de los van Eyck y de Memling; aquel mundo de hace medio milenio parécenos lleno de un luminoso brillo de alegría sencilla, de un tesoro de sosegada ternura. El cuadro violento y sombrío se ha trasformado en un cuadro apacible y sereno. Y todas las manifestaciones de la vida de aquel período que aún conocemos directamente, además de las artes plásticas, son una expresión de belleza y de tranquila sabiduría: la música de Dufay y de sus compañeros, la palabra de Ruusbroec y de Thomas Kempis. Incluso allí donde aún repercuten sonoramente la crueldad y la miseria de la época, en la historia de Juana de Arco y en la poesía de François Villon, sólo elevación y emoción emanan, sin embargo, de

¿En qué descansa, pues, esta profunda diferencia entre las dos imágenes de la época, aquella que se refleja en el arte y aquella otra que nos forjamos por medio de la historia y de la literatura? ¿Es característica de aquella época una fuerte desavenencia entre las varias esferas y formas de manifestarse la vida? ¿Era la esfera vital de que brotó el arte puro e íntimo de los pintores distinta y mejor que la de los príncipes, los nobles y los literatos? ¿Pertenecen acaso aquéllos, con Ruusbroec, los Windesheimer y la canción popular, a un pacífico limbo al margen del infierno crepitante? ¿O es un fenómeno general el de que las artes plásticas dejen detrás de sí una imagen de los tiempos más serena que la palabra de los poetas y de los historiadores?

La respuesta a esta última pregunta puede ser inmediatamente afirmativa. De hecho ha ido tornándose más clara la imagen que nos hemos forjado de todas las culturas pasadas, desde que hemos ido prefiriendo más y más a la lectura la visión, desde que el órgano histórico ha ido tornándose cada vez más visual. Pues las artes plásticas, a las que, ante todo, debemos nuestra visión intuitiva del pasado, no lanzan gritos de dolor. El amargo regusto del dolor de los tiempos que las han producido en seguida se disipa. El grito que arranca el dolor del mundo, una vez apresado en palabras, conserva siempre su tono de insatisfacción y de acerbidad directas, nos traspasa continuamente de pesar y de compasión, mientras que el dolor, al

modo como le prestan expresión las artes plásticas, se desliza en seguida dentro de la esfera de lo elegiaco y de la paz silenciosa.

Cuando, por consiguiente, se juzga posible captar la imagen completa de una época en toda su realidad exclusivamente por medio de la contemplación de las obras de arte, queda sin corregir un error de principio en el método histórico. Respecto del período borgoñón, en particular, existe además el peligro de un error de visión especial: el de no ver justamente la relación entre las artes plásticas y la expresión literaria de la cultura.

En este error incurre el contemplador cuando no se da cuenta de que el simple estado de la tradición lo pone en cada caso en una situación muy distinta frente al arte y a la literatura. La literatura de la última Edad Media nos es suficientemente conocida, con sólo algunas excepciones. La conocemos en sus formas de expresión más altas y más bajas, en todos sus géneros y variedades, desde la más sublime hasta la más vulgar, desde la más piadosa hasta la más licenciosa, desde las puramente teoréticas hasta las más intensamente dinámicas. La vida entera de la época refléjase y tiene su expresión en la literatura. Y la tradición escrita no queda agotada con la literatura pura; hay además todo el material de actas y documentos para completar nuestras noticias. De las artes plásticas, que por su propia naturaleza reflejan de un modo menos directo y menos perfecto la vida de la época, sólo poseemos, además, un fragmento. Fuera del arte religioso sólo quedan restos muy escasos. Las artes plásticas profanas, las artes aplicadas faltan casi por completo. Justamente las formas en que se revelaba en cada momento el nexo entre la producción artística y la vida social, sólo nos son conocidas de un modo muy imperfecto. Nuestro pequeño tesoro de retablos y de monumentos sepulcrales no nos enseña bastante acerca de este nexo. La imagen del arte está aislada entre nuestros conocimientos de la vida multicolor de aquel tiempo. Para comprender la función de las artes plásticas en la sociedad francoborgoñona, la relación entre el arte y la vida, no basta la admirativa contemplación de las obras maestras conservadas. También lo perdido merece nuestro

En aquella época, el arte aún está absorbido por la vida. La vida está apresada en rígidas formas. Está encauzada por los Sacramentos de la Iglesia, las fiestas del año y las horas del día, y es medida por ellos. Los

trabajos y las alegrías de la vida, todo tiene su forma fija. La religión, la caballería y el amor cortés suministran las formas más importantes de la vida. La misión del arte es rodear de belleza las formas en que trascurre la vida. Lo que se busca no es el arte mismo, sino la vida bella. No se sale, como en épocas posteriores, del trote de la vida cotidiana, soportado con más o menos repugnancia, para gozar, en una contemplación solitaria, el consuelo y la elevación deparados por el arte, sino que el arte es empleado en la vida misma para aumentar el brillo de ésta. El destino del arte es vibrar en las cumbres de la vida, ya en el vuelo supremo de la religiosidad, ya en el goce soberbio del mundo. En la Edad Media todavía no se busca en el arte la belleza por ella misma. El arte es, en su mayor parte, arte aplicado, incluso en aquellos de sus productos que contaríamos entre las obras de arte puro; o con otras palabras, la razón de apetecerlo reside en su destino, en el hecho de ponerse al servicio de alguna forma de la vida. Cuando, prescindiendo de esto, guía al artista creador el puro ideal de la belleza, sucede así medio inconscientemente. Los primeros gérmenes de un amor al arte por él mismo aparecen como excrecencias, exuberancias de la producción artística; en las casas de los príncipes y los nobles amontónanse colecciones de objetos artísticos; de este modo tórnanse inútiles y se los goza como una curiosidad, como una parte preciosa del tesoro del príncipe, y de aquí es de donde brota el verdadero sentido artístico, que se despliega en el Renacimiento.

En las grandes obras maestras del siglo XV, principalmente en los retablos y en el arte sepulcral, la importancia del asunto, su destino, eran para los contemporáneos muy superiores a la dignidad de la belleza. Las obras debían ser bellas porque su asunto era santo o su destino elevado. El destino es siempre de una índole más o menos práctica. El retablo tiene una doble significación: sirve de solemne ostentación en las grandes fiestas, para suscitar la piadosa consideración de los fieles, y mantiene despierta la memoria del piadoso donante. E9 sabido que la «Adoración del Cordero Pascual», de Huberto y Juan van Eyck, sólo muy raras veces se abría. Cuando las corporaciones municipales de los Países Bajos encargaban para adornar la sala del tribunal en las Casas consistoriales cuadros representando famosos juicios o acciones jurídicas, como el juicio de

Cambises, por Gerard David, en Brujas, o el del emperador Otón, por Dirk Bouts, en Lovaina, o las perdidas pinturas bruselesas de Rogier van der Weyden, se hacía así para poner delante de los ojos de los jueces una solemne y sangrienta exhortación a cumplir con su deber. El siguiente caso puede mostrar cuán sensible se era al contenido de las escenas que adornaban las paredes. En Lelinghem se celebró el año 1384 una reunión que tenía por objeto concluir un armisticio entre Francia e Inglaterra. El duque de Berry, en su amor por la pompa, no encuentra nada más urgente que cubrir las desnudas paredes de la antigua capilla en que iban a encontrarse los príncipes contratantes con tapices, en los cuales están representadas batallas de la antigüedad. Pero cuando el duque de Lancaster, John of Gaunt, los ve al entrar, pide que se lleven aquellas escenas de lucha: ellos, que van a tratar de la paz, no deben tener ante los ojos la guerra y el exterminio. Y se cuelgan otros tapices, en los cuales están reproducidos los instrumentos de la Pasión del Señor[877].

La antigua significación de la obra de arte es residir su fin en el asunto a que está dedicada —consérvase todavía, en una buena parte, en el retrato. Los sentimientos vitales que, ante todo, satisface el retrato, el amor a los padres y el orgullo de familia, a los cuales acaso haya que añadir en una época más moderna el culto de los héroes y el culto de sí mismo, siguen estando vivos, y el retrato sigue conservando hasta el día de hoy su valor moral para la familia. La constitución espiritual, sobre la que obraba como una exhortación la escena de un juicio, ha cambiado, por el contrario, radicalmente. El retrato tenía entonces con frecuencia otro fin: facilitar el mutuo conocimiento en los esponsales. En la embajada que Felipe *el Bueno* envió, en 1428, a Portugal, para que le buscase una esposa, figuraba Juan van Eyck, que llevaba el encargo de pintar el retrato de la princesa. Más de una vez se sostiene la ficción de que el príncipe comprometido se enamora de la princesa desconocida a la vista del retrato, como, por ejemplo, cuando Ricardo VI de Inglaterra solicitó la mano de Isabel de Francia, que tenía seis años[878]. En ocasiones se llega a hablar de una elección hecha comparando diversos retratos. Cuando al joven Carlos VI de Francia le llega la hora de tomar esposa y se duda entre las hijas de los duques de Baviera, de Austria y de Lorena, envíase un renombrado pintor a que haga los retratos de las

tres. Los retratos le son presentados al rey, y éste elige a Isabel de Baviera, jovencita de catorce años, que le parece con mucho la más hermosa[879].

En ninguna parte es de una índole tan preferentemente práctica el destino de la obra de arte como en el monumento sepulcral; y en éste encontró la escultura de aquel tiempo su más alto empleo. Y no sólo la escultura. La intensa necesidad de conservar una imagen visible del difunto tenía que ser satisfecha ya en el sepelio. Más de una vez era representado el difunto por una persona viva. En los funerales celebrados por Bertrand du Guesclin, en Saint Denis, aparecen en la iglesia cuatro caballeros armados y montados, *representants la personne du mort quand il vivoit*[880]. Una cuenta del año 1375 menciona unos funerales en la casa de Polignac: *cinq sois à Blaise pour avoit fait le chevalier mort à la sepulture*[881]. En las tumbas de los reyes hay las más de las veces un muñeco de cuero, vestido totalmente con regia magnificencia, y en el cual se persigue la mayor semejanza[882]. A veces llega a haber, según parece, más de uno de estos retratos en el cortejo. La emoción del pueblo se concentraba sobre el espectáculo de aquellas imágenes[883]. La confección de estos muñecos funerarios ha servido posiblemente de punto de origen a la mascarilla cadavérica, que aparece en Francia en el siglo XV.

Cuando se encarga una obra de arte, es casi siempre con un fin extraartístico, con un destino práctico para la vida divina. Esto borra de hecho el límite entre la libre creación artística y las artes industriales, o mejor dicho, este limite no ha sido trazado aún. Y por lo que toca a la persona misma del artista, tampoco existe aún ninguna separación. En el ejército de maestros muy personales que prestan sus servicios en las cortes de Flandes, de Berry y de Borgoña, no sólo alterna la pintura de cuadros con la iluminación de manuscritos y el policromado de esculturas, sino que aquellos maestros han de dedicar también sus talentos a pintar escudos de armas y banderas y a hacer los bocetos de los trajes para los torneos y los vestidos para los funcionarios y dependientes. Melchor Broederlam, primero pintor del conde de Flandes Luis de Male, luego de su yerno, el primer duque de Borgoña, decora cinco sillones de talla para la casa del conde. También repara y pinta las curiosidades mecánicas del castillo de Hesdin con que son mojados o empolvados los huéspedes. Trabaja

asimismo en un coche de viaje de la duquesa. Y dirige la exuberante ornamentación de la flota que el duque de Borgoña reúne el año 1387 en el puerto de Sluis, para una expedición contra Inglaterra, que nunca llegó a tener lugar. En las bodas y en los entierros de los príncipes intervienen siempre los pintores de cámara. En el taller de Juan van Eyck se pintan estatuas, y el mismo pintor confeccionó para el duque Felipe una especie de mapamundi, en el cual podían verse pintados los países y las ciudades con admirable finura y claridad. Hugo van der Goes pinta unos escudos anunciadores de unas indulgencias. De Gerard David se cuenta que había adornado con pinturas los barrotes de la reja o los postigos de la ventana del aposento de la «Casa del pan», de Brujas, en que Maximiliano permaneció encerrado en 1488, para hacer agradable la estancia en ella al regio prisionero.

De la obra total de aquella época, salida de las manos de los grandes y de los pequeños artistas, sólo nos queda una parte de una índole bastante especial. Son principalmente monumentos funerarios, retablos, retratos y miniaturas. De la pintura profana conservamos muy poco, con excepción del retrato. De las artes suntuarias e industriales tenemos algunos géneros: los utensilios y los tejidos empleados en el culto divino y algo del arte del mueble. Nuestras ideas acerca del carácter del arte en el siglo XV serían mucho más profundas, si pudiésemos poner los cuartos de baño de Juan van Eyck o de Rogier y las escenas de caza junto a las muchas *Pietá* y a las muchas Madonas. Apenas podemos hacernos una idea de dominios enteros de las artes aplicadas. Deberíamos poder colocar junto a los paramentos culturales los suntuosos trajes de corte, guarnecidos con campanillas de oro y plata y piedras preciosas. Deberíamos poder ver los barcos brillantemente adornados, de los cuales las miniaturas nos dan sólo una idea sumamente deficiente y esquemática. Había pocas cosas cuya belleza tanto entusiasmase a Froissart como los barcos[884]. Los gallardetes, ricamente ornados con escudos de armas que flameaban en el tope de los mástiles, eran a veces tan largos que rozaban el agua. Aún se ven en los barcos pintados por Pedro Breughel estos gallardetes extraordinariamente largos y anchos. El barco de Felipe *el Atrevido,* en que trabajó en Sluis, el año 1387, Melchor Broederlam, estaba recubierto de azul y oro; grandes escudos de

armas adornaban el pabellón del castillo de popa; las velas estaban sembradas de margaritas y de las iniciales de la pareja ducal con su lema *Il me tarde*. Los nobles rivalizaban sobre cuál de ellos adornaría más costosamente su buque para la expedición contra Inglaterra. Los pintores tuvieron una buena época, dice Froissart[*885]; podían pedir lo que quisieran y no se podían encontrar bastantes. Froissart afirma que muchos hicieron dorar completamente los mástiles con pan de oro. Guy de la Trémoille era quien menos reparaba en gastos: empleó allí más de 2.000 libras. *L'on ne se povoit de chose adviser pour luy jolyer, ne deviser, que le seigneur de la Trimouille ne le feist faire en ses nefs. Et tout ce paioient les povres gens parmy France…*[*886].

Sin duda alguna, en las obras perdidas de las artes suntuarias profanas nos sorprendería las más de las veces la pródiga inclinación a la extravagancia brillante. También a las obras conservadas les es resueltamente propia esta inclinación a la extravagancia; pero como esta peculiaridad del arte de entonces es justamente la que nosotros menos apreciamos, nos fijamos menos en ella. No quisiéramos gozar nada más que su profunda belleza. Todo lo que sólo sea pompa y boato ha perdido para nosotros su incentivo. Para el contemporáneo, por el contrario, eran justamente esta pompa y boato de singular importancia.

La cultura francoborgoña de la última Edad Media cuenta entre las culturas en que la belleza es sofocada por la suntuosidad. El arte de la última Edad Media refleja fielmente el espíritu de esta época, y éste era un espíritu que había de recorrer su camino hasta el fin. La que hemos considerado anteriormente como una de las características más importantes del pensamiento medieval, la expresión plástica de todo lo concebible llevada hasta sus últimas consecuencias, la opresión del espíritu con un sistema sin fin de representaciones formales, constituye también la esencia del arte de aquel tiempo. También este arte aspira a no dejar nada sin forma, nada sin expresión sensible o sin adorno. El gótico flamígero es como el eco sin fin del órgano; resuelve todas las formas en una autodesmembración, da a cada detalle su ilimitado desarrollo hasta el último extremo, a cada línea su contralínea. Hay un desatado desbordamiento de la forma sobre la idea; el detalle ornamental ataca todos

los planos y líneas. Aquel *horror vacui*, que acaso sea lícito llamar una característica de los períodos terminales en la historia del espíritu, reina en este arte.

Todo esto significa que se esfuman los límites entre la suntuosidad y la belleza. Galas y ornamentos ya no sirven para realzar la belleza natural, sino que se desbordan sobre ella amenazando anegarla. Cuanto más nos alejamos del arte puramente escultórico, tanto más desenfrenadamente se propaga la ornamentación formal sobre el contenido. La escultura ofrece pocas ocasiones para que proliferen las formas, mientras crea figuras aisladas: las estatuas del Pozo de Moisés y los *plourants* de los monumentos funerarios rivalizan en naturalidad simple y estricta con Donatello. Pero tan pronto como la misión del arte escultórico es de índole decorativa, o cae dentro de la esfera de la pintura y reproduce escenas enteras, constreñida por las dimensiones acortadas del relieve, también ella se torna excesivamente recargada y movida. Quien contemple juntas la obra de talla de Jacques de Baerze en el tabernáculo de Dijon y la pintura de Broederlam, quedará sorprendido por la desarmonía entre ambas. En la pintura, arte puro, reina la simplicidad y el reposo; en la escultura en madera, que, ornamental por naturaleza, trata también ornamentalmente las figuras, se percibe un antagonismo de las formas que contrasta con el reposo del cuadro. De la misma índole es la diferencia entre el cuadro y el tapiz. Por obra de su técnica, el arte del tejido está más próximo a la ornamentación, aun cuando asuma una función de pura expresión artística, y no puede sustraerse a la exagerada necesidad de adorno. Los tapices están atestados de figuras y recargados de color, y resultan aparentemente arcaicos en la forma n. Si nos alejamos un paso más del arte plástico puro, entra en línea el vestido. También él pertenece indiscutiblemente al arte. Pero en su destino está ya implícito que la suntuosidad y la magnificencia preponderen sobre la pura belleza, y además ahí está la *superbia*, en cuya esfera cae, para arrastrar el arte del vestido al terreno de la pasión y de la sensualidad, donde fenecen las cualidades que constituyen la esencia del alto arte, la proporción y la armonía.

Una furibunda exageración como la del traje de 1350 a 1480 no ha vuelto a vivirla la moda de épocas posteriores, o al menos no la ha vivido

de un modo tan general y persistente. Ha habido también más tarde modas extravagantes, como, por ejemplo, el traje de los lansquenetes por el 1520, y el vestido del noble francés de 1660; pero la desenfrenada y recargada exageración que fue característica del traje franco-borgoñón durante un siglo largo, es algo sin ejemplo. Por ella se ve lo que daba de sí el sentido de la belleza que tenía aquella época, abandonado a sus impulsos no coartados. Un vestido de corte está recargado con cientos de piedras preciosas. Todas las proporciones se exageran hasta el ridículo. El tocado de las mujeres toma la forma de pilón de azúcar del *hennin.* El cabello es recogido o escondido desde las sienes y desde su raíz en la frente, para dejar libres las frentes extrañamente abombadas, que pasaban por bellas. El *decolleté* aparece de súbito. Pero el atuendo de los varones presenta muchas más exageraciones. Aquí tenemos ante todo las largas puntas del calzado o *poulaines,* que los caballeros tuvieron que cortarse en Nicópolis para poder huir. Luego, los talles comprimidos, las mangas inflamadas en forma de globo que están a la altura de los hombros, las *houppelandes* que descienden hasta los pies, el corto jubón que apenas cubre las caderas, los altos gorros y sombreros puntiagudos o cilíndricos, las gorras que rodean la cabeza de un modo extraño, como una cresta de gallo o un fuego flameante. Cuanto más solemne, tanto más exagerado; pues toda esta belleza significa suntuosidad, magnificencia, *estat*[887]. El traje de luto con que después del asesinato de su padre recibe Felipe *el Bueno* al rey de Inglaterra en Troyes es tan largo que desciende desde el alto corcel en que cabalga hasta el suelo[888].

La pródiga suntuosidad alcanza su cima en las solemnidades de la corte. Todo el mundo recuerda las descripciones de las fiestas de la corte de Borgoña, como el banquete de Lila del año 1454, en que al servirse el faisán hicieron los convidados sus votos de cruzada contra los turcos, o las bodas de Carlos *el Temerario* y Margarita de York, en Brujas (1468)[889]. No puede haber, para nuestra manera de ver, contraste más rudo que el existente entre la sencilla consagración del altar de Gante y de Lovaina y estas manifestaciones de bárbara ostentación principesca. Por la descripción de todos aquellos *entremets* con sus pasteles en que tocaban músicos abundantes, sus castillos y buques bien equipados, sus monos, ballenas,

gigantes y enanos, y todas las trilladas alegorías correspondientes, no podemos menos de representárnoslos como espectáculos absolutamente descabellados.

No obstante, fácilmente vemos en todo esto como harto grande, en más de un respecto, la distancia existente entre los dos extremos del arte religioso y del arte de las solemnidades de la corte. En primer lugar, hay que darse cuenta de la finalidad que las fiestas cumplían entonces en la sociedad. Conservaban bastante de la función que desempeñan en los pueblos primitivos: ser la manifestación soberana de la cultura, la forma en que se exterioriza colectivamente la suprema alegría de vivir, en que se expresa el sentimiento de la colectividad. En épocas de gran renovación de la sociedad, como durante la Revolución francesa, suelen adquirir de nuevo las fiestas esta importante función social y estética.

El hombre moderno puede buscar individualmente, en todo momento de tranquilidad, y en un abandono escogido por él mismo, la corroboración de su concepción de la vida y el más puro goce de su alegría de vivir. Una época en que todavía están poco difundidos y son, por ende, poco asequibles, los medios espirituales de gozar, necesita para gozar de este modo llevar a cabo un acto colectivo: la fiesta. Y cuanto mayor el contraste con la miseria de la vida diaria, tanto más indispensables resultan las fiestas y tanto más fuertes medios se necesitan para dar con la borrachera de belleza y de goce, mitigadora de la realidad, brillo a una vida en lo demás tan desolada. El siglo XV es una época de intensa depresión y de un radical pesimismo. Ya hemos hablado, anteriormente, de la continua opresión bajo la cual vivió aquel siglo por obra de la injusticia y de la violencia, del infierno y del juicio, de la peste, la sequía y el hambre, el diablo y las brujas. La pobre humanidad no tenía bastante con la promesa diariamente repetida de la gloria celestial y de la vigilante Bondad y Providencia divinas; de tiempo en tiempo necesitaba una afirmación solemne y colectiva, gloriosa, de la belleza de la vida. El goce de ésta, en sus formas primarias, el juego, el amor, la bebida, la danza y el canto, tampoco basta; necesita ser ennoblecido por la belleza, ser estilizado en una común demostración de alegría. Para el particular no existía aún la satisfacción alcanzada por medio de los libros o la audición de música, la contemplación

de obras de arte, el goce de la naturaleza; los libros eran demasiado caros, la naturaleza demasiado peligrosa y el arte constituía justamente una parte de las fiestas.

Las fiestas populares tenían sus fuentes de belleza propia y originaria tan sólo en la canción y en la danza. Para conseguir la belleza del color y de la forma apoyábanse en las fiestas de la Iglesia, que tenían superabundancia de ella, acompañando habitualmente a éstas. En los Países Bajos, las fiestas cívicas despréndense de la forma religiosa y se exornan con galas propias justamente en el siglo XV, por obra de las «asociaciones de retóricos». Hasta entonces tan sólo las cortes de los príncipes habían estado en situación de organizar una fiesta puramente profana, con una verdadera ostentación de arte y de prestarle una suntuosidad propia. Pero la ostentación y la suntuosidad no bastan para una fiesta; nada es tan indispensable a ésta como un estilo.

Las fiestas de la Iglesia tenían este estilo por virtud de la liturgia. En una bella gesticulación común de muchas personas ofrecían siempre la impresionante expresión de una idea elevada. La dignidad sagrada y el curso elevado y medido de la solemnidad no perdían su valor por las fuertes exageraciones de muchos detalles solemnes, que rozaban con frecuencia lo burlesco. Pero ¿de dónde sacaban las fiestas de corte su estilo? ¿Qué idea les servía de base? No podía ser otra que el ideal caballeresco, pues en éste descansaba íntegra la forma de la vida cortesana. ¿Estaba ligado con el ideal caballeresco un estilo propio, una liturgia, por decirlo así? Ciertamente; todo lo que se refería a la ceremonia de armar caballero, a las reglas de las Órdenes, al torneo, la *préséance*, los actos de homenaje y pleitesía — el juego entero de los reyes de armas, los heraldos, los escudos de armas…—, todo esto formaba ese estilo. Construidas las fiestas de corte con estos elementos, tenían resueltamente para los contemporáneos un elevado e imponente estilo. Aún hoy, ante el espectáculo de cualquier solemnidad regia, no puede sustraerse un espíritu, que esté lejos de sentir entusiasmo alguno por la monarquía o la nobleza, a la fuerte impresión de esta liturgia puramente profana. ¡Qué poderoso efecto no ha de haber ejercido, pues, el pomposo atavío de los largos trajes, con su esplendente juego de colores, sobre una época que era presa de la ilusión de aquel ideal caballeresco!

Pero, las fiestas de corte querían mucho más. Querían dar forma al sueño de la vida heroica y saborearlo hasta su último extremo. Y en esto fracasaba el estilo. Todo el aparato de la fantasía y de la pompa caballeresca estaba ya muy largo tiempo vacío de vida real. Todo se había convertido demasiado en literatura, frágil renacimiento y vacua convención. El exceso de suntuosidad y de etiqueta estaba destinado a encubrir la Íntima decadencia de aquella forma de vida. El ideal caballeresco del siglo XV paladea un romanticismo totalmente hueco y desgastado. Y ésta era la fuente en que había de beber la fantasía necesaria para organizar y desarrollar las fiestas de corte. ¿Cómo podía sacarse un estilo de una literatura tan falta de él, tan indisciplinada y anacrónica como era el romanticismo caballeresco en su degeneración?

A esta luz hay que considerar el valor estético de los *entremets.* Son literatura aplicada, en que lo único que podía hacerla soportable, el fugaz y superficial resbalar sobre todas sus multicolores figuras de ensueño, ha de ceder el puesto a las exigencias del asunto representado.

La gravedad tosca y bárbara que se denuncia en todo esto es principalmente, propia de la corte de Borgoña, que, por su contacto con el Norte, parecía haber perdido el espíritu francés, más ligero y más armónico. Tómase toda aquella pesada pompa, solemne y gravemente. La gran fiesta ducal de Lila fue la clausura y la coronación de una serie de banquetes organizados por la nobleza cortesana, en competencia mutua. Habíase empezado con toda sencillez y con escasa ostentación; pero poco a poco fue elevándose el número de los convidados y el lujo de los *menus* y de los *entremets.* El convidado a quien el anfitrión ofrecía una corona era el sucesor de éste en la serie. Así se pasó de los caballeros a los grandes señores y de los grandes señores a los príncipes, con siempre creciente ostentación y magnificencia, hasta entrar finalmente en la serie el propio duque. Pero Felipe quiso algo más que dar solamente una espléndida fiesta. Quiso que se hiciesen en ella los votos para la cruzada contra los turcos y la reconquista de Constantinopla, que había caído un año antes. Era éste el ideal oficial de la vida del duque. Para prepararlo todo nombró una comisión presidida por el caballero del Toisón, Jean de Lannoy. Olivier de la Marche tenía un puesto en ella. Cuando le llega en sus memorias el

momento de hablar de aquella ocasión, todavía se reviste de solemnidad. *Pour ce que grandes et honnorables oeuvres désirent loingtaine renommée et perpétuelle mémoire*[890] —con estas palabras inicia la rememoración de ella. Los consejeros más altos y más próximos al duque asistieron repetidamente a las deliberaciones. Hasta el canciller Nicolás Rolin, y Antoine de Croy, el camarero mayor de palacio, fueron consultados antes de llegar a acuerdo sobre la organización de *les cérémonies et les mistères.*

Se ha hablado tantas veces de aquel bello espectáculo, que no es necesario repetir nada aquí. Hasta del otro lado del Canal se vino a presenciarlo. Además de los convidados había innumerables espectadores nobles, en su mayor parte enmascarados. Primero se dio la vuelta para admirar las pesadas piezas de ornamentación plástica. Sólo después vinieron las representaciones y los *tableaux-vivants* con personas vivas. El propio Olivier desempeñó el papel de protagonista, el papel de la *Sainte Eglise*, que aparecía en la pieza más importante, en una torre llevada a lomos de un elefante que conducía un gigante turco. Sobre las mesas lucían los más desaforados elementos decorativos: una carraca[*891] equipada y tripulada, una pradera con árboles, una fuente con rocas y una imagen de San Andrés, el castillo de Lusignan con el hada Melusina, un molino de viento con un tiro de pájaros, un bosque con animales salvajes de movimiento y, por último, una iglesia con su órgano y sus cantores, que, alternando con la orquesta de 28 personas, que se sentaba en un pastel, hacían música a más y mejor.

Lo que nos importa es el grado de gusto o de falta de gusto que se exteriorizaba con todo aquello. El asunto mismo apenas es otra cosa que una bárbara confusión de figuras mitológicas, alegóricas y moralizantes. Pero ¿y la ejecución? Sin duda alguna se buscaba impresionar principalmente por medio de la extravagancia. La torre de Gorkum, que adornaba como centro la mesa en el banquete de boda del año 1468, tenía 46 pies de altura[892]. La Marche habla de una ballena que apareció en la misma ocasión. *Et certes ce fut un moult bel entremectz, car il y avoit dedans plus de quarante personnes*[893]. Por lo que toca a las costosas maravillas mecánicas, como los pájaros vivos que salían volando de las fauces de un dragón con el que luchaba Hércules, y otras semejantes,

apenas puede enlazarse con ellas el concepto de arte. También el elemento cómico es de un contenido muy pobre; en la torre de Gorkum tocan unos jabalíes las trompetas, unas cabras entonan un motete, unos lobos tocan la flauta y cuatro grandes asnos hacen de cantores —y todo ello delante de Carlos *el Temerario*, que era un fino conocedor de música.

No dudo, sin embargo, que entre todos los elementos de las fiestas, y principalmente en los inmóviles, había más de una auténtica obra de arte junto a muchas muestras de desmedida e insensata ostentación. No debemos olvidar que las mismas personas que se gozaban en esta pomposidad gargantuesca y derrochaban en ella su ingenio y hasta su talento eran, a la vez, los clientes y los protectores de un Juan van Eyck y de un Rogier van der Weyden. Es el duque mismo, es Rolin, el fundador del altar de Beaune y del de Autun; es Jean Chevrot, que encargó los *Siete Sacramentos*, de Rogier; son los Lannoy y otros. Y lo que dice todavía mucho más: los autores de todas aquellas pomposidades eran estos mismos pintores. Si casualmente no se sabe que lo fuesen Juan van Eyck o Rogier, sábese de otros que colaboraron en semejantes fiestas, por ejemplo, Colard Marmion, Simon Marmion, Jacques Daret. Para la fiesta del año 1468, cuya fecha se anticipó de repente, fue puesto en movimiento el gremio entero de los pintores para acabar a tiempo; con la mayor rapidez fueron enviados a Brujas oficiales desde Gante, Bruselas, Lovaina, Thienen, Bergen, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lila, Ipres, Kortrik y Oudenarde[894]. Lo que aquellas manos hicieron no puede haber sido todo feo. Por los treinta buques equipados del banquete del año 1468 con las armas de los territorios y dominios ducales, las setenta mujeres con distintos trajes regionales[895], canastillas de frutas y jaulas de pájaros, el molino de viento con el tiro de pájaros, daríamos gustosamente más de un retablo mediano.

Podría darse incluso un paso más, aun a riesgo de cometer un crimen, y afirmar que necesitamos representarnos de cuando en cuando este arte de Jos centros de mesa, desaparecido sin dejar huella, para poder comprender bien a Claes Sluter[*896] y a los suyos.

El arte de la escultura funeraria tenía, entre todas las artes, un expreso carácter aplicado. La tarea de los escultores que habían de construir los mausoleos de los duques de Borgoña no consistía en la libre creación de

una obra bella, sino en la glorificación de la grandeza del príncipe. La tarea está delimitada con mucho más rigor y prescrita con mucha más exactitud en este caso que en el de los pintores. Éstos pueden con mucha más comodidad dar libre curso a su impulso creador en los encargos que les hacen y fuera de éstos pintar lo que quieran. El escultor de aquel tiempo se ha movido, probablemente, poco fuera de sus encargos; los motivos que tiene que trabajar son limitados en número y están sujetos a una rigurosa tradición. Está ligado al duque en una relación de servidumbre más fuerte que los pintores. Los dos grandes holandeses a quienes el imán de la vida artística francesa sacó definitivamente de su tierra estuvieron continuamente abrumados de encargos para el duque de Borgoña. Sluter habitaba en una casa de Dijon que el duque le señaló e hizo levantar para él[897], y en ella vivía como un gran señor, pero a la vez como un funcionario de la corte. El rango de *valet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne*, que compartían Sluter, su primo Claes van de Werve y Juan van Eyck, tenía para los escultores una significación mucho más importante. Claes van de Werve, que continuó la obra de Sluter, fue él mismo una trágica víctima del arte al servicio de la corte. Año tras año fue retenido en Dijon, a fin de acabar el mausoleo de Juan *Sin Miedo*, para el cual no había nunca dinero, y así destruyó su carrera de artista, brillantemente comenzada, en una inútil espera, muriendo sin poder acabar el encargo.

Pero frente a esta servidumbre álzase, sin duda, el hecho de que la naturaleza misma del arte escultórico implica, justamente por la limitación de sus medios, de su material y de su asunto, un espontáneo acercarse a cierta cumbre de simplicidad y de libertad, que llamamos clásicas, tan pronto como coge el cincel uno de los grandes genios, siendo indiferentes a este respecto su tiempo y su medio. Cualquiera que sean las imposiciones de que quiera hacer objeto al arte escultórico el gusto de los tiempos, la figura humana y su vestimenta sólo pueden reproducirse en madera o en piedra con pocas variaciones, y las diferencias entre el retrato escultórico de la época del Imperio romano, Goujon y Colombe en el siglo XVI y Houdon y Pajou en el XVIII, son mucho menores que en cualquiera otra esfera del arte.

El arte de Sluter y de los suyos participa también de esta eterna identidad del arte escultórico. Y, sin embargo, no vemos las obras de Sluter como realmente eran y querían ser. Tan pronto como nos representamos el Pozo de Moisés tal y como pudo entusiasmar a los contemporáneos, en aquel tiempo en que el legado papal (1418) concedía indulgencias a todo piadoso visitante que llegara, resulta claro por qué hemos osado hablar en una misma frase del arte de Sluter y del arte de los *entremets*.

El Pozo de Moisés es, como se sabe, sólo un fragmento. El primer duque de Borgoña deseaba ver coronado por un Monte Calvario el pozo que había en el patio de los cartujos de su amado Champmol, y así lo llegó a ver. El Crucificado con María, Juan y Magdalena al pie de la cruz, formaba la parte principal de la obra, que ya había desaparecido en su mayor parte antes de la Revolución, que desfiguró Champmol de un modo tan irreparable. En la parte inferior, alrededor del pedestal, cuyo borde está protegido por ángeles, hállanse las seis figuras del Antiguo Testamento que han anunciado la muerte del Mesías: Moisés, David, Isaías, Jeremías, Daniel y Zacarías, cada uno con una banderola en la cual puede leerse la correspondiente profecía. Toda la obra tiene en la más alta medida el carácter de un espectáculo litúrgico. Esto no consiste precisamente en el hecho de que también en los *tableaux vivants* o *personnages* representados en las entradas de príncipes y en los banquetes entrasen figuras semejantes con banderolas y de que las profecías mesiánicas del Antiguo Testamento suministrasen la materia más importante de tales representaciones; procede más bien de que esta obra tiene algo de insólita e intensamente verbal. Las inscripciones ocupan en este grupo un puesto de excepcional importancia. Sólo se llega a la inteligencia de la obra cuando uno se compenetra de todo el sagrado alcance de aquellos textos. *Immolabit eum universa multitudo filiorum Israel ad vesperam* dice la sentencia de Moisés. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea*, son las palabras del salmo de David. *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet et nom aperiet os suum;* Isaías. *O vos ommes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus;* Jeremías. *Post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus;* Daniel. *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos;* Zacarías[*898]. Así dicen

las lamentaciones a seis voces que en torno al basamento ascienden hasta la cruz. El carácter de la obra está determinado por ella. Y además está acentuando con tal energía el nexo entre las figuras y el texto, hay algo tan impresionante en el gesto del uno y en la faz del otro, que el conjunto casi amenaza perder la ataraxia, que es privilegio de toda alta escultura. El contemplador siente que le dirigen la palabra de un modo demasiado directo. Sluter ha sabido como pocos dar forma al carácter sagrado de su asunto, pero justamente en este carácter tan gravemente sagrado de la forma hay un exceso, desde el punto de vista del arte puro. Junto a las figuras sepulcrales de Miguel Ángel, son los profetas de Sluter demasiado expresivos, demasiado personales. Acaso sabríamos apreciar esto como un doble mérito si hubiésemos conservado de la parte principal de la obra algo más que meramente la cabeza y el torso de Cristo con su rígida majestad. Pero así sólo vemos cómo los ángeles suben la oración de los profetas hacia el que está sobre ellos, aquellos ángeles maravillosamente poéticos, que son en su gracia ingenua infinitamente más angélicos que los ángeles de van Eyck.

El carácter fuertemente representativo del Calvario de Champmol residía también en otras cualidades además de las puramente escultóricas: en la magnificencia con que estaba ejecutada la obra entera. Hay que representársela en su policromía, en la forma en que la había pintado Jean Maelweel y la había dorado Hermann de Colonia[*899]. No se había ahorrado ningún efecto, por abigarrado o drástico que fuese. Sobre el basamento verde erguíanse los profetas con áureos mantos; Moisés y Zacarías en ropas talares rojas, los mantos forrados de piel azul; David, todo de azul con estrellas doradas; Jeremías, de azul obscuro; Isaías, el más afligido de todos, de brocado. Áureos soles e iniciales llenaban los lugares vacíos. Añádanse los escudos de armas. No sólo sobre el fuste del pedestal, por debajo de los profetas, lucían las armas orgullosas de los dominios ducales, sino que hasta en los brazos de la gran cruz, toda dorada, figuraban sobre los extremos, en forma de capiteles, las armas de Borgoña y de Flandes. Este detalle habla del espíritu con que fue encargada aquella gran obra de arte ducal más claramente aún que las gafas de cobre dorado que

suministró Hannequin de Hacht para que fuesen colocadas sobre la nariz de Jeremías.

La servidumbre de este arte, sujeto a las exigencias de sus ilustres clientes, tiene al mismo tiempo algo de trágico y de sublime, por la grandeza con que el artista sabía escapar a las limitaciones que le eran impuestas por el encargo. Los *plourants* en torno al sarcófago eran ya hacía largo tiempo cosa olvidada en el arte funerario de Borgoña[900]. No se trataba de una libre representación del dolor en todas sus manifestaciones, sino de una muy estricta reproducción de una parte del efectivo cortejo que había conducido el cadáver al sepulcro y en ella había de ser posible reconocer exactamente todos los dignatarios. ¡Y qué no han sabido hacer de este motivo los oficiales de Sluter! ¡La más honda y la más digna expresión plástica del duelo, una marcha fúnebre en piedra!

Pero acaso vamos demasiado lejos admitiendo esta desarmonía entre clientes y artistas. No es completamente seguro que el mismo Sluter no haya considerado las gafas de Jeremías como una grandiosa inspiración. El gusto y la falta de gusto alojábanse, en cierto modo, sin separación en las cabezas de aquel tiempo. Aún no se habían separado el verdadero sentido artístico y el gusto por la ostentación y las rarezas. Aquellas fantasías ingenuas pueden gozar sin dificultad de la estravagancia, como si se tratase de la belleza. El alto arte y la quincalla costosa eran benévolamente confundidos y admirados en la misma medida. La colección de la Cripta Verde de Dresde ostenta un *caput mortuum* de la colección artística de los príncipes, con la que formaba antaño un conjunto. En el castillo de Hesdin, que era a la vez un tesoro de obras de arte y una quinta de recreo, llena de esas diversiones mecánicas, *engins d'esbatement*, que durante tanto tiempo fueron propias de las residencias de placer de los príncipes, vio Caxton un cuarto adornado con pinturas que representaban la historia de Jasón, el héroe del vellocino o Toisón de Oro. Para hacer mayor la impresión había instrumentos que fingían relámpagos, truenos, nieve y lluvia, destinados a remedar los encantamientos de Medea[901].

También era capaz la fantasía de soportar mucho en las escenas o pasos, en los *personnages*, que se colocaban en las esquinas de las calles con ocasión de las entradas de los príncipes. Cuando Isabel de Baviera hizo el

año 1389 su entrada en París como esposa de Carlos VI, pudo verse junto a escenas sagradas un ciervo blanco con los cuernos dorados y una corona alrededor del cuello, que yacía en un *lit de justice* y movía los ojos, la cornamenta y los pies, para levantar por último una espada. En la misma entrada desciende de las torres de Notre Dame —*par engins bien faits*— un ángel, penetra a través de una abertura del dosel de terciopelo azul ornado de áureas flores de lis, con que está cubierto todo el puente, justamente en el momento en que avanza la reina, coloca una corona sobre la cabeza de ésta, y desaparece del mismo modo como había llegado, *comme s'il s'en fust retourné de soy mesmes au ciel*[902]. A Felipe *el Bueno* le es puesta ante los ojos, a su entrada en Gante, una muchacha que desciende de un modo análogo[903], y lo mismo a Carlos VII en Reims el año 1483[904]. Nosotros apenas podemos representarnos nada más necio que uno de esos caballos de escena en que se mueve una persona. En el siglo XV no lo encontraban, al parecer, ridículo; al menos Lefèvre de Saint Remy describe sin tinte de burla una escena de cuatro trompeteros y doce gentileshombres *sur chevaulx de artífice, saillans et poursaillans tellement que belle chose estoit à veoir*[905].

Para los contemporáneos apenas existía distinción entre toda aquella ornamentación extravagante, desaparecida sin dejar rastro, y las pocas, pero altas obras de arte conservadas hasta nosotros, una distinción que nos exige nuestro sentido artístico, y que nos ayuda a hacer el tiempo, que todo lo destruye. La vida artística de la época borgoñona estaba aún completamente encerrada en las formas de la vida social, ante todo la de coadyuvar al pomposo despliegue y la de subrayar la importancia de la persona, no del artista, sino del cliente. No excluye esto el hecho de que en el arte religioso sirva la suntuosa magnificencia para suscitar pensamientos piadosos y de que el donante haga colocar por pura devoción su persona en primer término. Por otra parte, la pintura profana no ha sido siempre tan exuberante y arrogante como fuera menester a la hinchada vida de corte. Mas para ver claramente cómo se entrelazaban, cómo se fundían el arte y la vida, nos faltan demasiados trozos del contorno en que estaba inserto el arte y también nuestro conocimiento de este mismo es demasiado fragmentario. La corte y la Iglesia no son, en modo alguno, toda la vida de aquel tiempo.

Por eso tienen para nosotros tan singular importancia las escasas obras de arte en que se expresa algo de la vida externa a estas dos esferas. Algo de ellas irradia en una joya sin igual: el retrato del matrimonio Arnolfini. En él tenemos el arte del siglo XV en su forma más pura; en él es donde más nos acercamos a la enigmática personalidad del maestro Juan van Eyck. En él no estaba el maestro obligado, ni a expresar la fulgurante majestad de las cosas sagradas, ni a servir al orgullo de altos señores; eran sus amigos los que pintaba con ocasión de su enlace. ¿Es realmente Jean Arnoulphin, como le llamaban en Flandes, el mercader de Luca? Este rostro que ha pintado dos veces[906] Juan van Eyck, es el menos italiano que se ha visto nunca en el mundo. Pero el título dado a la obra en el inventario de los cuadros de Margarita de Austria hecho en el año 1516[907] —*Hernoul le fin avec sa femme dedens une chambre*— es un argumento muy fuerte para ver en él a Arnolfini. En este caso no debía considerársele propiamente como un «retrato burgués». Pues Arnolfini era un gran señor y repetidamente consejero del Gobierno ducal en importantes negocios. Como quiera que sea, el hombre retratado en la obra era un amigo de Juan van Eyck. Así resulta de la forma fina y significativa con que el pintor ha firmado su trabajo, con la inscripción sobre el espejo: *Johannes de Eyck fuit hic*, 1434. Juan van Eyck ha estado aquí. Ha estado hace muy poco. En el profundo silencio de la habitación resuena todavía el timbre de su voz. La íntima delicadeza y la silenciosa paz que sólo Rembrandt nos dará de nuevo, están encerradas en esta obra, como si ella fuese, por decirlo así, el propio corazón de Juan. Henos aquí de una vez ante aquel atardecer de la Edad Media que conocemos y que, sin embargo, con tanta frecuencia buscamos en vino en la literatura, en la historia y en la vida religiosa de aquel tiempo: Ja Edad Media feliz, noble, pura y sencilla de la canción popular y de la música religiosa. ¡Qué lejos están la risa estruendosa y la pasión desenfrenada!

Acaso nuestra fantasía ve, entonces, un Juan van Eyck ajeno a la la tensión dramática y el colorido abigarrado de la vida de su tiempo; ve entonces un hombre sencillo, un soñador que cruza por la vida con la cabeza inclinada y la vista vuelta hacia adentro. ¡Cuidado! No vayamos a hacer una novela histórica: el *valet de chambre* del duque que sirve con

repugnancia a los grandes señores; los oficiales que tienen que renegar de su elevado arte, llenos de hondo dolor, para echarlo a perder en fiestas de corte y en equipar flotas…

No tenemos ningún dato que pueda justificar una idea semejante. El arte de los hermanos van Eyck, que admiramos, tenía su centro en la vida de corte, que nos repele. Lo poco que sabemos de la vida de aquellos pintores nos los hace ver como gentes de mundo. El duque de Berry vive en las mejores relaciones con sus pintores de cámara; Froissart lo encontró en coloquio famiiiar con André Beauneveu en su castillo encantado de Mehun sur Yevre[908]. Los tres hermanos van Limburg, los grandes ilustradores, dan por año nuevo al duque una grata sorpresa: un manuscrito nuevo iluminado que en realidad consiste en *un livre contrefait, d'une piéce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, où iln'a nulz feuillets ne riens escript*[909]. Juan van Eyck se movía, sin duda alguna, en medio de la vida de corte. Las misiones diplomáticas secretas que le encomendó *Felipe el Bueno* suponen conocimiento del mundo. Pasaba en su tiempo por un hombre culto y letrado, que leía a los clásicos y estudiaba geometría. Con un pequeño matiz de pedantería disfraza su modesto lema *Als ik kan* (Hasta donde pueda) con letras griegas[910].

Si estos datos y otros análogos no nos sirviesen de advertencia, fácilmente nos inclinaríamos a ver el arte de los van Eyck en una falsa postura dentro de la vida del siglo XV. Hay en esta época dos esferas de vida rigurosamente distintas para nuestro modo de ver. Una, la cultura de la corte, de la nobleza y de la burguesía rica: ostentosa, ambiciosa, codiciosa, artística, ardientemente apasionada. Otra, el mundo pacífico, monótonamente gris, de la *devotio moderna;* los varones graves y las mujeres humildes que buscaban el sostén de su vida en las casas de Hermanos y entre los Windesheimern; la esfera de Ruusbroec y de Santa Colette. Ésta es la esfera a que, para nuestro modo de sentir, pertenece propiamente el arte de los van Eyck, con su piadoso y pacifico misticismo. No obstante, es en la otra esfera donde tiene su centro. Los devotos modernos estaban en una actitud de repulsa frente al gran arte que se desplegaba en su tiempo. Resístense, por ejemplo, a admitir la música polifónica, e incluso el órgano, mientras los fastuosos borgoñones, el obispo

David de Utrecht y Carlos *el Temerario* mismo, tienen por maestros de capilla a los primeros músicos, como Obrecht en Utrecht y Busnoir en la casa dei duque, que lo lleva consigo incluso a su campamento de Neuss. El ordinario de Windesheim prohibió todo adorno del canto y Thomas Kempis dice: «Si no podéis cantar como la alondra y el ruiseñor, cantad como los cuervos y las ranas en su charco, que cantan como Dios les ha dado hacerlo»[911]. Sobre la pintura han hecho, como es natural, menos manifestaciones; pero deseaban que sus libros fuesen sencillos y no estuviesen ilustrados por amor al arte[912]. Con suma probabilidad hablan pensado incluso de una obra como la *Adoración del Cordero,* que era una manifestación de la más pura soberbia.

¿Estaba, por lo demás, trazada tan rigurosamente como nos parece la separación entre las dos esferas de la vida? Ya liemos hablado de esto anteriormente. Entre los círculos de la vida rigurosamente regida por el santo temor de Dios hay numerosos puntos de contacto. Santa Colette y Dionisio Cartujano se tratan con los duques. Margarita de York, la segunda esposa de Carlos *el Temerario,* tiene un vivo interés por los monasterios «reformados» de Bélgica. Beatriz de Ravestein, una de las damas más distinguidas de la corte de Borgoña, lleva el cilicio bajo sus trajes de corte. *Vestue de drap d'or et de royaux atour nemens a luy duisans, et feignant estre la plus mondaine des autres, livrant ascout à toutes paroles perdues, comme maintes font, e monstrant de dehors de pareil usages avecques les lascives et huiseuses, portoit journellement la haire sur sa chair nue, jeunoit en pain et en eau mainte journée par fiction couverte, et son mary absent couchoit en la paille de son lit mainte nuyt*[*913]. El íntimo recogimiento, que se había convertido en forma permanente de la vida para los devotos modernos, es conocido también de aquellos grandes soberbios, pero sólo con las intermitencias del arrepentimiento por sus excesos y extravíos. Cuando Felipe *el Bueno* parte después de la gran fiesta de Lila para Ratisbona, a tratar con el emperador, entréganse a la penitencia varios gentileshombres y damas de la corte, *qui menèrent moult belle et sainete vie*[914]. Los cronistas, que con tanta prolijidad describen toda aquella pompa y magnificencia, insisten una y otra vez en proclamar su aversión a *pompes et beubans.* Hasta Olivier de la Marche se deshace después de la

fiesta de Lila en reflexiones sobre *les oultraigeux excès et la grant despense qui pour la cause de ces banquet ont esté faietz.* Y no se ve en ella ningún *entendement de vertu*, con excepción de aquel *entremets* en que aparecía la Iglesia; pero otro sabio de la corte le aclara por qué todo ello hubo de ser así[915]. Luis XI había conservado de su estancia en la corte de Borgoña un verdadero odio contra todo lo que fuese lujo[916].

Eran círculos muy distintos de los de la devoción moderna aquellos en los cuales y para los cuales trabajaban los artistas. Aunque tanto la floreciente pintura como la fe renovada hundiesen sus raíces en la vida de las ciudades, no se puede llamar burgués el arte de los van Eyck y de sus sucesores. La corte y la nobleza habían atraído a su esfera al arte. El perfeccionamiento del arte de la miniatura, hasta llegar al elevado refinamiento artístico que caracteriza el trabajo de los hermanos van Limburg y de las *Horas de Turín*, hemos de agradecerlo ante todo al mecenazgo de los príncipes. Y también la rica burguesía de las grandes ciudades belgas aspiraba a una forma aristocrática de la vida. La diferencia entre el arte del Sur de los Países Bajos y el arte francés, y lo poco que podemos considerar como arte del Norte de los Países Bajos en el XV, encuentra su mejor explicación en una diferencia de medio; allí, la vida exuberante y en plena madurez de Brujas, Gante, Bruselas, en continuo contacto con la corte; aquí, una apartada y pequeña ciudad de provincia como Haarlem, mucho más parecida en todos respectos a las tranquilas ciudades del Yssel, en que florecía la *devotio moderna.* Si podemos designar el arte de Dirk Bouts como «arte de Haarlem» (lo que de él poseemos nació en el Sur, que también le había atraído), aquí tenemos en la simplicidad, la rudeza, la discreción, que son propias de su arte, la expresión del espíritu genuinamente burgués frente a las actitudes aristocráticas, la pomposa elegancia, las galas y el brillo de los maestros meridionales. La escuela de Haarlem acércase, efectivamente, más a la esfera grave y sobria de la vida burguesa.

Los clientes de la alta pintura eran, hasta donde los conocemos, casi sin excepción los representantes del gran capital en aquella época. Son los príncipes mismos, los grandes señores de la corte y los grandes *parvenus*, en que es rico el período borgoñón y que se orientan por la vida de la corte

en igual medida que aquellos otros. La potencia de Borgoña descansaba justamente en la utilización del poder del dinero y en la formación de nuevos aristócratas capitalistas a quienes los príncipes otorgaban su favor y concedían dignidades y títulos. Estos círculos muévense en la forma de vida del elegante ideal caballeresco, ostentando con fruición el Toisón de Oro y participando en fiestas y torneos. En el cuadro tan íntimamente devoto de los *Siete Sacramentos*, que se encuentra en el museo de Amberes, hay un escudo de armas del obispo de Tournay, Jean Chevrot, el presunto donante. Él era juntamente con Rolin el más íntimo consejero del duque[917] y un celoso servidor de éste en los asuntos del Toisón de Oro y del gran proyecto de cruzada. El tipo del gran capitalista de aquella época es Pieter Bladelyn, cuya figura puritana es conocida por el tríptico que adornaba el altar de la iglesia de su pequeña ciudad, Middelburg de Flandes. De recaudador de contribuciones de su ciudad natal. Brujas, había ascendido hasta el puesto de primer tesorero ducal. Introduciendo economías y ejerciendo un riguroso control mejoró el estado de las finanzas. Fue nombrado tesorero del Toisón de Oro y caballero. Se le encomendó la importante misión diplomática de rescatar a Carlos de Orleáns de su cautiverio en Inglaterra el año 1440. Como administrador de las finanzas iba a tomar parte en la cruzada contra los turcos… Su riqueza suscitaba el asombro de los contemporáneos. La empleó en construir diques —los *Bladelijns polder* entre Sluis y Zuidsande lo recuerdan aún— y en fundar una nueva ciudad, Middelburg de Flandes[918].

Iodocus Vydt, que figura como donante en el altar de Gante, y el canónigo van de Paele, pertenecen igualmente a los grandes capitalistas de su tiempo; también los Croy y los Lannoy son *noveaux riches* ennoblecidos. Pero la carrera ascendente que más sorprendía a los contemporáneos era la del canciller Nicolás Rolin, el cual *venu de petit lieu* —esto es, de humilde origen— llegó a prestar los más altos servicios como jurista, financiero y diplomático. Los grandes tratados firmados por Borgoña en los años 1419 a 1455 fueron obra suya. *Soloit tout gouverner tout seul et à part luy manier et porter tout, fust de guerre, fust de paix, fust en fait de finances*[919]. Por medios no totalmente irreprochables había acumulado inmensas riquezas, que empleó en numerosas obras pías. Y, no obstante, las gentes hablaban,

llenas de odio, de su codicia y de su soberbia. No creían en el espíritu religioso que llevaba a cabo aquellas obras. Este Rolin, tan piadosamente postrado de rodillas en el cuadro de Juan van Eyck, hoy en el Louvre, que hizo pintar para su ciudad natal, Autun, y de un modo igualmente piadoso, por segunda vez, en el cuadro pintado por Rogier van der Weyden para el hospital de Beaune, tenía fama de no conocer más vida que la terrena. «No cosechaba más que en la tierra —dice Chastellain—, como si ésta fuese eterna para él; con lo cual llegó a extraviarse su entendimiento, pues no quería poner trabas ni límites a aquello cuyo cercano fin le ponían delante de los ojos sus muchos años». Y Jacques du Clercq dice: *Le dit chancellier fust reputé ung des sages hommes du royaume à parler temporellement: car au regará de l'espirituel, je m'en tais*[920].

¿Habrá que sospechar detrás del rostro del donante de la *Madona del canciller Rolin* un ser hipócrita? Ya hemos hablado[921] de la enigmática coexistencia de pecados como la soberbia, la codicia y la lujuria, con una seria religiosidad y una intensa fe en caracteres como Felipe de Borgoña y Luis de Orleáns. En este tipo ético de su tiempo habrá acaso que contar también a Rolin. No es fácil sondear el íntimo modo de ser de estas naturalezas pertenecientes a una edad hace muy largo tiempo transcurrida.

La pintura del siglo XV radica en la esfera en que se tocan los extremos de lo místico y de lo groseramente terrenal. La fe que se expresa en ella es tan espontánea, que no hay figura terrena demasiado sensible o demasiado pesada para ella. Van Eyck puede revestir sus ángeles y sus figuras sagradas con la pesada pompa de rígidos trajes llenos de oro y piedras preciosas; para hacerles remontarse no necesita aún de los paños flameantes, ni de las piernas agitadas del barroco.

Pero si esta fe es totalmente espontánea y sumamente intensa, no por ello es primitiva. El título de primitivos aplicados a los pintores del siglo XV, alberga el peligro de un malentendido. Primitivo debe tener aquí sólo el sentido de venir primero, supuesto que no nos es conocida una pintura más antigua; tiene, pues, una significación puramente cronológica. Pero se propende habitualmente a unir con esta idea la de que el espíritu de aquellos artistas era un espíritu primitivo. Y esto es absolutamente inexacto. El espíritu de aquel arte es el mismo de la fe, como ya quedó descrito: la

expresión sensible y plástica más ahincada y extrema de todo lo concerniente a la fe.

Más antiguamente veíanse las figuras sagradas en una infinita lejanía: rígidas e inmóviles. Luego había venido el *pathos* de la ternura. Entre cánticos y un mar de lágrimas había florecido en la mística del siglo XII, ante todo, en San Bernardo. Habíase abrumado a la Divinidad con una sollozante emoción. Para poder sentir mejor la divina pasión, habíanse impuesto a Cristo y a los santos con todas las formas y todos los colores que la fantasía sacaba de la vida terrena. Un copioso torrente de representaciones humanas habíase desbordado por todo el cielo. Y sin cesar seguía desbordándose en innúmeras pequeñas ramificaciones. Con refinamiento cada vez mayor fue dándose forma sensible a todo lo santo, hasta en los más pequeños detalles. Habíase hecho descender al cielo con aquellos, brazos suplicantes.

Largo tiempo había sido superior en fuerza expresiva la palabra a las creaciones plásticas y pictóricas. En un período en que la escultura aún conservaba mucho del esquematismo del estilo más antiguo y, además, estaba limitada por su material y por sus marcos, había empezado ya la literatura a describir todas las actitudes corporales, del drama de la Cruz, hasta en los más pequeños detalles, y a dar expresión a todas las emociones que aquél despertaba. Las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas ya por el año 1400 a San Buenaventura[*922], fueron el modelo de este patético naturalismo. Las escenas del nacimiento y de la niñez, del descendimiento y de los llantos por la muerte de Jesús fueron pintadas durante tanto tiempo y tan vivamente, que se sabía con toda exactitud de qué modo había trepado José de Arimatea por la escalera y cómo había tenido que apretar la mano del Señor para extraer el clavo.

Pero entretanto progresa también la técnica de la pintura; el arte Eyck ha alcanzado la representación pictórica de los asuntos sagrados plástico toma la delantera y algo más que ésta. Con el arte de los van un grado de detalle y de naturalismo, que acaso pueda llamarse un principio, tomado desde el punto de vista riguroso de la historia del arte, pero que significa un final desde el punto de vista de la historia de la cultura. Se ha llegado en él a la más extremada tensión en el arte de dar forma terrena a lo divino: el

contenido místico de la representación estaba próximo a evaporarse totalmente de las imágenes y a dejar detrás de sí el mero placer de la forma multicolor.

Por eso el naturalismo de los hermanos van Eyck, que suele ser considerado en la historia del arte como un elemento que anuncia el Renacimiento, debe considerarse con mucha mayor razón como el pleno despliegue del espíritu de la última Edad Media. Hay en él la misma representación naturalista de los santos que hemos podido observar en todo lo que se refiere a la veneración de éstos, así en los sermones de Juan Brugman como en las trabajadas contemplaciones de Gerson y en las descripciones de las penas infernales hechas por Dionisio Cartujano.

Una y otra vez es la forma la que amenaza desbordar al contenido y la que le impide rejuvenecerse. El arte de los van Eyck es por su contenido totalmente medieval aún. No hablan por él nuevas ideas. Es un último término, un punto final. El sistema medieval del pensamiento había llegado a ser un edificio que tocaba el cielo; sólo seguía siendo posible pintarlo y adornarlo.

De dos cosas tenía conciencia clara el contemporáneo de los van Eyck en su admiración por la alta pintura. Una, la exacta representación del asunto, y otra, la incomprensible habilidad artística, la nunca alcanzada perfección en los detalles y en la absoluta naturalidad. Aquélla, una apreciación que radica más en el mundo de la religiosidad que en la esfera de la sensibilidad estética, y ésta, un asombro ingenuo que no llega a ser, para nuestro modo de ver, un sentimiento estético. Un literato genovés que escribía por el año 1450, Bartolomeo Fazio, es el primero de quien nos son conocidas consideraciones críticas sobre obras de Juan van Eyck que se han perdido en parte[923]. Celebra la belleza y la intangible elevación de una Madona, los cabellos del arcángel San Gabriel —«que superan aun a los cabellos auténticos»—, el santo rigor ascético que irradia el rostro de San Juan Bautista, la manera en que un San Jerónimo «vive» realmente. Admira además la perspectiva en el cuarto de estudio de San Jerónimo, el rayo de sol que entra por una rendija, la imagen de una mujer que está bañándose, reflejada en el espejo; las gotas de sudor que corren por el cuerpo de las demás, la lámpara encendida, el paisaje con caminantes y montañas,

bosques, aldeas y castillos; las lejanías sin término del horizonte y una vez más el espejo. Su modo de expresarse sólo revela asombro y admiración. Déjase arrastrar gratamente por el curso de una fantasía sin trabas. Por el valor estético del conjunto no pregunta. He aquí la manera todavía totalmente medieval de apreciar la obra medieval.

Cuando cien años después triunfan las ideas estéticas del Renacimiento, se reprocha al arte flamenco, como su defecto fundamental, la exagerada minuciosidad en el detalle independiente. En el caso de que Francesco de Holanda, el pintor portugués, que presenta sus meditaciones sobre el arte como conversaciones con Miguel Ángel, haya reproducido realmente la opinión del poderoso maestro, éste habría dicho aproximadamente lo que sigue:

«La pintura flamenca agrada a todas las personas piadosas más que la italiana. Ésta nunca les arranca lágrimas, mientras que aquélla les hace llorar copiosamente, sin que esto sea en modo alguno consecuencia de la fuerza y del mérito de este arte, sino que la única causa de ello es la gran sensibilidad de las personas piadosas. La pintura flamenca es muy del gusto de las mujeres, sobre todo de las más viejas y de las muy jóvenes, como también del gusto de los frailes, de las monjas y de todas las personas distinguidas que no son sensibles para la verdadera armonía. En Flandes se pinta principalmente para reproducir de un modo engañoso la apariencia externa de las cosas y muchas veces se pintan asuntos que sumen al contemplador en un éxtasis o que son irreprochables, como santos y profetas. Mas por lo regular pintan lo que se suele llamar un paisaje y muchas figuras en él. Y si bien esto afecta gratamente a los ojos, de hecho no hay ni arte, ni razón en ello, ni simetría, ni proporciones, ni elección, ni grandeza; en una palabra, esta pintura carece de fuerza o de grandeza; quiere reproducir a la perfección y a la vez muchas cosas, de las cuales fuera una sola bastante para emplear en ella toda la fuerza».

Con las personas piadosas se alude en este pasaje a los espíritus de cepa medieval. La antigua belleza habíase convertido para aquel genio en un negocio de los humildes y de los débiles. Pero no todos juzgaban así. Para Durero, Quintín Metsys y Juan van Scorel, de quien se dice que besó *la Adoración del Cordero*, no estaba el antiguo arte muerto en modo alguno.

Pero en este punto Miguel Ángel representa de un modo más exclusivo al Renacimiento. Lo que él rechaza en el arte flamenco son justamente los rasgos esenciales del espíritu de la última Edad Media: el sentimentalismo sin trabas, la propensión a ver cada detalle como una cosa independiente y cada cualidad percibida como algo esencial, el completo perderse en la muchedumbre multicolor de las cosas vistas. Contra esto se levanta la nueva interpretación renacentista del arte y de la vida, a la que sólo se pudo llegar —como sucede siempre— a cosía de una ceguera temporal para la belleza o la verdad pasadas.

Capítulo IV

La sensibilidad estética

La conciencia refleja del goce estético y la expresión verbal de éste han tenido un desarrollo muy tardío. El admirador del arte en el siglo XV sólo dispone de los medios de expresión que podemos esperar hoy de un hombre del pueblo asombrado. Ni siquiera posee todavía el concepto de la belleza artística. Cuando la belleza del arte lo traspasa con sus rayos y lo hace estremecerse de entusiasmo, traduce inmediatamente esta vivencia en un estar lleno de Dios o en alegría de vivir.

Dionisio Cartujano ha escrito un tratado *De venustate mundi et pulchritudine Dei*[924]. Ya en el título es atribuida la verdadera belleza únicamente a Dios; el mundo sólo puede ser *venustus*, lindo, agradable. Las bellezas de lo creado —dice Dionisio— sólo son reflejos de la suma belleza; una criatura es llamada bella en cuanto participa en algo de la belleza dela naturaleza divina y de este modo se torna en cierta medida formalmente semejante a ésta[925]. Sobre esta amplia y sublime teoría de la belleza, para la cual Dionisio se apoya en el Pseudo-Areopagita, San Agustín, Hugo de San Víctor y Alejandro de Hales[926], habría que levantar un puro análisis de toda belleza. Mas para esto le faltan aún las fuerzas al espíritu del siglo XV. Dionisio llega incluso a tomar siempre sus ejemplos de belleza terrenal —como, por ejemplo, una hoja, el mar de colores

cambiantes, el mar agitado— a sus precursores, principalmente a los dos finos espíritus del monasterio de San Víctor en el siglo XII: Ricardo y Hugo. Cuando él mismo quiere analizar la belleza, se queda totalmente en la superficie. Las hierbas son bellas porque son verdes; las piedras, porque brillan; el cuerpo humano, el dromedario y el camello, porque son adecuados a su fin. La tierra es bella porque es larga y ancha; los cuerpos celestes, porque son redondos y luminosos. En las montañas admiramos la grandeza, en los ríos su largo curso, en los campos y en los bosques su extensión, en la tierra misma, su inmensa masa.

El pensamiento medieval reduce siempre el concepto de la belleza a las ideas de perfección, proporción y brillo. *Nam ad pulchritudinem* —dice Santo Tomás de Aquino— *tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur*[*927]. También Dionisio trata de aplicar normas análogas. El resultado es algo lamentable; la estética aplicada es siempre mala cosa. No es maravilla que el espíritu no pueda permanecer en la belleza terrena, con un concepto tan intelectualista de la belleza. Siempre que quiere describir lo bello, Dionisio se desvía al punto en la dirección de la belleza invisible: la de los ángeles y la del Empíreo. O bien la busca en las cosas abstractas: la belleza de la vida es el curso mismo de la vida obediente a la dirección y a los mandatos de la ley divina, libre de la fealdad del pecado. De la belleza del arte no habla; ni siquiera de la belleza de la música, que es la que más fácilmente le hubiera debido afectar como un valor estético sustantivo.

Cierta vez entra el mismo Dionisio en la iglesia de San Juan de Hertogenbosch, mientras toca el órgano. La dulce melodía lo sume en seguida en un duradero éxtasis[928], olvidado de sí mismo, derretido el corazón. El sentimiento estético se torna en seguida sentimiento religioso. Ni siquiera se le ocurre a Dionisio que en la belleza de la música o de las artes plásticas podía admirar otra cosa que lo santo en sí.

Dionisio era uno de los que desaprobaban la introducción de la moderna música polifónica en la iglesia. El fraccionamiento de las voces *(fractio vocis)* parece el signo de una alma también rota, dice, siguiendo a un autor

más antiguo; puede compararse a los cabellos rizados en un hombre o a los vestidos plegados en una mujer: todo pura vanidad. Algunas personas que habían tomado parte en el canto polifónico le habían confiado que hay en él soberbia y cierta voluptuosidad del espíritu *(lascivia animi).* Dionisio reconoce que hay personas piadosas a quienes las melodías incitan de un modo muy intenso a la contemplación, a la devoción, por lo cual la Iglesia admite el órgano. Pero cuando esa música artificiosa sirve para agradar al oído y servir de placer a los presentes, principalmente a las mujeres, entonces debe rechazarse sin duda ninguna[929].

Aquí vemos cómo el espíritu medieval, tan pronto como quiere apresar en palabras la esencia de la emoción musical, no dispone de otras posibilidades de expresión que las que sirven para las pasiones: la soberbia y cierta voluptuosidad del espíritu.

Sobre la estética musical se escribía entonces continuamente. Por lo regular se edificaba sobre las teorías musicales de la Antigüedad, no obstante no comprenderlas hacía largo tiempo. Pero en último término los tratados no nos dicen mucho sobre la manera que se tenía de gozar realmente la belleza musical. Cuando tratan de expresar lo que encuentran de propiamente *bello* en la música, se limitan a hacer manifestaciones muy generales, sumamente análogas en su especialidad a los modos de expresar la admiración por la pintura. Ya son las alegrías celestiales las que se gozan en la música, ya es la exacta imitación lo que se admira en ella. Todo contribuía a hacer que la emoción musical pareciese análoga por su esencia a un placer celestial; no se trata de una reproducción de las cosas sagradas, como en la pintura, pero sí de una sombra de las mismas alegrías celestiales. Cuando el buen Molinet, a quien al parecer gustaba mucho la música, cuenta cómo Carlos *el Temerario,* que era, en efecto, un gran amigo de la música, pasaba el tiempo en su campamento de Neuss entregado a la literatura y más todavía a la música, prorrumpe en esta retahíla su espíritu de retórico: *Car musique est la résonnance des cieux, la voix des anges, la joie de paradis, l'espoir de l'air, l'organe de l'Eglise, le chant des oyselets* (pajarillos), *la récréacion de tous cueurs tristes et désolés, la persécution et enchassement* (expulsión) *des diables*[930]. El elemento extático en el goce de la música era, naturalmente, muy bien conocido: «La fuerza de las

armonías —dice Pierre d'Ailly— arrebata hasta tal punto al alma humana, que no sólo se eleva por encima de las demás pasiones y cuidados, sino incluso por encima de sí misma»[931].

Si en la pintura ya se admiraba la imitación expresiva de los objetos de la Naturaleza, para la música era todavía mayor el peligro de buscar la belleza en la imitación. Pues la música había hecho ya desde muy antiguo el uso más celoso de sus medios expresivos. La *caccia* (de donde se deriva el *catch* inglés, nombre de un canon) es el ejemplo más conocido: imita primitivamente una caza. Olivier de la Marche refiere cómo en una de estas piezas oía el ladrido agudo de los perros pequeños y el ladrido sonoro de los dogos y el ruido de las trompas, como si estuviese en el bosque[932]. A principios del siglo XVI dan las *Inventions* de Jannequin, discípulo del famoso Josquin de Prés, expresión en forma de música a diversas cazas, al estruendo de la batalla de Marignano, a la gritería del mercado de París, a *le caquet des femmes* y al canto de las aves.

El análisis teorético de lo bello resulta, pues, deficiente; la posibilidad de expresar la admiración, superficial. En el análisis no se va en un principio mucho más allá de poner en lugar de la belleza los conceptos de medida, gracia, orden, grandeza y adecuación al fin, para explicarla. Y ante todo, el concepto del brillo y de la luz. Para explicar la belleza de las cosas espirituales, las refiere Dionisio a la luz: el entendimiento es una luz; la sabiduría, la ciencia y la habilidad artística no son nada más que luminosos resplandores que iluminan con su claridad el espíritu[933].

Si se trata de capturar el sentimiento de la belleza que se tenía en aquel tiempo, no en la definición del concepto de la belleza, ni en las declaraciones sobre las emociones causadas por la pintura y la música, sino en las manifestaciones espontáneas de jubiloso entusiasmo por la belleza, nos sorprende el hecho de que estas manifestaciones se refieren casi siempre a las sensaciones de la luz y del brillo o a la sensación de un movimiento vivo.

Froissart se deja dominar raras veces por la impresión de la belleza de las cosas, pues tiene demasiada ocupación con sus relatos sin fin; pero hay un espectáculo que le arranca repetidas veces palabras de jubiloso entusiasmo: el de los buques sobre el agua, con sus grímpolas y gallardetes

flameantes, cuyas armas en colores brillan al sol. O también el centelleo de los rayos del sol sobre los yelmos, los arneses, las puntas de las lanzas, los banderines y los pendones de una tropa de caballeros que se acerca[934]. Eustache Deschamps admira la belleza de los molinos que giran o del sol en una gota de rocío. La Marche advierte cuán bellamente resplandece la luz del sol sobre los rubios cabellos de un golpe de caballeros alemanes y bohemios[935]. Esta admiración por todo lo que brilla explica el adorno del vestido en el siglo XV, que consistía principalmente en recargarlo de piedras preciosas. Sólo más tarde dejan éstas paso a las cintas y los lazos. Para hacer más intensa aún la impresión del brillo por medio del sonido, se llevan campanillas o monedas. La Hire lleva un manto rojo, todo cargado de grandes esquilas de plata. El capitán Salazar aparece en una entrada del año 1465 con veinte caballeros acorazados, cuyos caballos llevan todos grandes campanas de plata. En la gualdrapa de su propio caballo va sujeto a cada una de las figuras de que está sembrada un gran cascabel de plata dorada. En la entrada de Luis XI en París, el año1461, llevan los caballos de los grandes señores Charolais, Croy, Saint Pol y otros, una multitud de grandes campanas sobre sus gualdrapas. El corcel de Charolais lleva una campana que cuelga, entre cuatro soportes, sobre sus lomos. Carlos *el Temerario* aparece en un torneo con un traje de fiesta cubierto completamente de florines del Rin, que iban tintineando. Los gentileshombres ingleses que toman parte en el mismo torneo llevan trajes guarnecidos con nobles de oro[936]. En las bodas del conde de Ginebra, en Chambery (1484), bailan caballeros y damas una danza, todos vestidos de blanco, cubiertos de *or clinquant*, y los caballeros, además, con anchos cinturones llenos de campanillas[937].

La misma ingenua complacencia en todo lo que atrae fuertemente la atención puede observarse también en el sentido de los colores que se tenía entonces. Si se quisiera definir éste exactamente, sería necesaria una extensa investigación estadística, que debería abarcar, tanto la escala cromática de las artes plásticas, como la del arte del vestido y la de la ornamentación; para el vestido habría que sacarla antes de las numerosas descripciones que de los restos de tejidos malamente conservados. El heraldo Sicilia da en su *Blason des Couleurs*, ya mencionado, algunos

puntos de apoyo muy valiosos. En las crónicas encuéntranse, además, extensas descripciones de los trajes usados en los torneos y en las entradas triunfales. En estos trajes de fiesta y de gala reinan, como es natural, tonalidades completamente distintas de las que privan en vestidos de diario. El heraldo de Sicilia tiene un capítulo sobre la belleza de los colores muy ingenuo. El rojo es el más bello de los colores, y el pardo el más feo; pero el que más le gusta es el verde, el color de la naturaleza. De las combinaciones de colores celebra el azul-amarillo pálido, el blanco-anaranjado, el rosa-anaranjado, el blanco-rosa, el blanco-negro y otras muchas. El verde-azul y el rojo-verde son corrientes, pero no bellas. Los medios verbales de que dispone para designar los colores son, como se comprende, todavía pobres. Esfuérzase por distinguir los diversos matices del gris y del pardo con términos compuestos, como «pardo-blanquecino», «pardo-violeta», etc.

Los vestidos corrientes emplean ya mucho el gris, el negro y el lila. «El negro —dice Sicilia— es el color preferido hoy en día para el vestido, a causa de su sencillez. Pero se abusa de él.» El traje masculino ideal que él esboza se compone de jubón negro, calzón gris, zapatos negros, guantes amarillos, etc. En las telas para vestir búscanse también el gris, el violeta y varios matices del pardo. De azul van los campesinos y los ingleses. También sienta a las muchachas jóvenes, así como el rosa[938].

El blanco es a propósito para los niños hasta los siete años ¡y para los imbéciles! Llevan principalmente el amarillo las gentes de guerra, los pajes y los sirvientes; pero no gusta sin combinarlo con otros colores[939]. «Y cuando llega el mes de mayo, no verás llevar más color que el verde».

En los trajes de fiesta y de gala sorprende, en primer lugar, la preponderancia del rojo. Nadie podría esperar, por lo demás, otra cosa de esta edad tan roja. En las entradas triunfales de los príncipes va frecuentemente la comitiva toda de rojo[940]. A su lado ocupa un ancho espacio el blanco, como color fijo y uniforme. En la coordinación de colores tolérase toda combinación: rojo-azul, violeta-azul. En una fiesta que describe La Marche aparece una muchacha vestida de seda violeta sobre una hacanea, con una gualdrapa de seda azul, guiada por tres hombres vestidos de seda bermeja con gorros de seda verde[941]. No se puede negar

tampoco cierta predilección por combinaciones de colores oscuros e intensos con colores claros y pálidos.

Es digno de nota que el negro y el violeta ocupan como colores principales del vestido un puesto mucho mayor que el verde y el azul, mientras que el amarillo y el pardo faltan casi por completo. El negro, ante todo el terciopelo negro, representa sin disputa el boato orgulloso y sombrío que ama la época, la altanera distinción frente al gayo abigarramiento que estalla en torno. Felipe *el Bueno* va siempre de negro, desde que ha pasado su juventud, y viste también así a su séquito y sus caballos[942]. Los colores favoritos del rey René, que aspiraba todavía más celosamente a la distinción y el refinamiento, son el gris, el blanco y el negro[943].

La mayor rareza del azul y el verde no debe considerarse, por lo demás, meramente como una manifestación del sentido de los colores. Entre todos los colores tenían el azul y el verde una especial importancia simbólica, y esta significación era tan peculiar que los hacía casi inutilizables como colores para vestir. Ambos eran los colores del amor: el verde simbolizaba el enamoramiento; el azul, la fidelidad[944]. O mejor dicho, estos dos eran los colores propios del amor, pero también los demás colores podían ser utilizados por el simbolismo erótico. Deschamps dice de los enamorados:

"Li uns se vest pour li de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
L'autre s'en vest vermeil com sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grant dueil s'en vest de noir"[*945].

Mas el verde era en especial el color del amor cortés, juvenil y lleno de esperanzas:

Il te fauldra de vert vestir,
C'est la livrée aux amoureulx[946].

Por eso debe el caballero que ha hecho un viaje regresar a casa vestido de verde[947]. Con un vestido azul testimonia el amante su fidelidad; y así hace Cristina de Pisan responder a la dama, cuando su amador señala su vestido azul:

Au bleu vestir ne tient mie le fait,
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servis de loyal cuer parfait
Elle sans plus, et la garder de blasme
… Là gist l'amour, non pas au bleu porter
Mais puet estre que plusieurs le meffait
De faulseté cuident couvrir soubz lame
Par bleu porter…[*948].

Esto explica probablemente a la vez por qué el color azul podía significar también la infidelidad, por una especie de conversión irónica en su contrario, y dando un salto era aplicado no sólo al infiel, sino también al engañado. El manto azul significaba en holandés la adúltera, y la *cote bleue* es el traje del engañado:

Que cils qui m'a de cote bleue armé
Et fait monstrer au doy, soit occis[*949].

¿Puede derivarse de ésta la significación del azul como color de la locura? —*La blauwe scute* (la barca azul) significa el vehículo de los locos—. Quede ello indeciso.

Si el amarillo y el pardo permanecen, pues, en el último término, habrá que atribuirlo principalmente al desagrado causado por estos colores. Pero el sentido puramente visual de los colores, que repele sus cualidades cromáticas, puede colaborar también aquí con su significación simbólica negativa. O dicho con otras palabras: el amarillo y el pardo no gustaban porque se los encontraba feos y se les atribuía por la misma razón una significación desfavorable. La esposa desgraciada dice:

Sur toute couleur j'ayrne la tennée (el curtido)
Pour ce que je l'ayme m'en suys habillée,
Et toutes les aultres ay mis en obly (olvido)
Hellas! mes amours ne sont ycy.

Otra cancioncilla dice:

Gris et tannée puis bien porter
Car ennuyé suis d'espérance[950].

Al contrario que el pardo, el gris se emplea mucho en los trajes de fiesta. Como color de la tristeza tenía, probablemente, un matiz más elegíaco que el pardo.

El amarillo significaba ya entonces la hostilidad. Enrique de Württemberg pasa por delante del duque de Borgoña con un séquito vestido todo de amarillo; *et fut le duc adverty que c'estoit contre luy*[951].

Desde mediados del siglo parecen decaer temporalmente el negro y el blanco, mientras que ascienden el azul y el verde. (Pero ésta es sólo una impresión provisional, que necesita aún la mayor corroboración). En el siglo XVI han desaparecido, en su mayor parte, según todas las apariencias, aquellas combinaciones cromáticas en el vestido particularmente atrevidas de que ya se habló arriba. Esto sucede al mismo tiempo que el arte trata de evitar el contraste ingenuo de los colores primarios. La sensibilidad para la armonía de los colores no les llega de Italia a los artistas de los dominios borgoñones. Ya Gerard David, que desde el punto de vista de la forma sigue trabajando exactamente en el estilo de la antigua escuela, revela, en comparación con sus precursores, un refinamiento del sentido cromático que delata cómo éste concuerda en su evolución con la estructura general del espíritu. Aquí tenemos delante de nosotros un campo en el cual pueden esperar todavía mucho una de otra la historia de la cultura y la historia del arte.

Capítulo 20

La imagen y la palabra, I

TODO el que se propone seriamente establecer una clara división entre la edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y para poder abarcar también estas manifestaciones se estira el concepto del Renacimiento hasta un extremo en que pierde toda su fuerza elástica[952]. Pero esto es aplicable también al lado contrario. Quien estudia el espíritu del Renacimiento sin un esquema preconcebido encuentra en él muchas cosas «medievales», más de las que parecen permitir las teorías. Ariosto, Rabelais, Margarita de Navarra, Castiglione y todas las artes plásticas están llenos de elementos medievales en su forma y en su contenido. Y, sin embargo, no podemos suprimir la división. La Edad Media y el Renacimiento se han tornado para nosotros conceptos en los cuales paladeamos la esencia de estas épocas en su peculiaridad y diversidad, con la misma exacta distinción que la diferencia entre la manzana y la fresa, aunque sea casi imposible puntualizar con palabras esta diferencia.

Pero es necesario reducir con el máximo rigor posible a su significación primitiva el concepto de Renacimiento, que no encierra la idea de un límite temporal tan claramente como el de la Edad Media. Hay que rechazar en absoluto, con Fierens Gevaert[953] y otros, la inclusión de Sluter y de los

van Eyck en el Renacimiento. Los tres saben completamente a Edad Media. Y son, en efecto, medievales por la forma y por el contenido. Por el contenido, porque su arte no ha abdicado de nada antiguo, ni recogido nada de lo nuevo en su materia, en sus ideas y en su destino. Por la forma, porque justamente su concienzudo realismo y sus esfuerzos por dar a todo la forma plástica más corpórea posible son el sazonado fruto del genuino espíritu medieval. Pues así lo hemos visto imperar en el pensamiento religioso y en su expresión sensible, y así en las formas de pensar en la vida diaria y por todas partes en general. Esta inclinación al más extremado realismo sólo desaparece en el Renacimiento, y en éste sólo cuando se encuentra en pleno desarrollo: en el *cinquecento* italiano; el *quattrocento* coincide aún con el Norte.

En las artes plásticas y en la literatura francesa y borgoñona del siglo XV no encuentra su expresión para nada el nuevo espíritu, cualquiera que sea la nueva belleza que pueda haber en ellas. Siguen al servicio del espíritu que se encuentra justamente en su otoño. Pertenecen al acabado sistema del pensamiento medieval, y apenas hay todavía para ellas otro problema que el de expresar y adornar del modo más perfecto posible ideas largamente meditadas. El pensamiento parece estar agotado, el espíritu espera una nueva fecundación.

Ahora bien, en aquellos períodos en que el poeta y el artista han de limitarse a crear belleza, dando expresión por medio de meras paráfrasis a un material de ideas totalmente trabajado y dilucidado hace largo tiempo, las artes plásticas tienen un valor mucho más alto que la literatura. El contemporáneo no lo ve así. Para él sigue teniendo el pensamiento tanto de convincente y significativo, aun cuando ya no se encuentre en pleno florecer, que lo ama y admira justamente en las variaciones formales con que lo reviste la literatura. Todas esas poesías en que resuena la melodía del siglo XV, tan desesperadamente monótonas y superficiales para nuestro modo de sentir, eran loadas por los contemporáneos con mucho más entusiasmo que lo fue nunca ningún cuadro. El alto valor estético de las artes plásticas no es patente todavía para ellos, o al menos no lo es de tal suerte que puedan darle expresión.

El hecho de que para nosotros haya desaparecido todo aroma y todo brillo de la mayor parte de aquella literatura, mientras las artes plásticas nos impresionan de un modo mucho más hondo que nunca lo hicieron a los contemporáneos, puede explicarse por la fundamental diferencia existente en el modo de obrar la imagen y la palabra. Sería demasiado cómodo, y a la vez demasiado incomprensible, buscar la diferencia en la clase de los talentos y suponer que los poetas eran cabezas huecas o llenas tan sólo de convencionalismos —con la excepción de Villon y de Charles d'Orleáns— y los pintores, por el contrario, puros genios.

La misma forma logra en las artes plásticas y en la literatura efectos completamente distintos. Aun cuando el pintor se limita a la simple reproducción de la realidad externa en sus líneas y en sus colores, queda siempre por detrás de la pura imitación formal un último resto no expresado y no expresable. Pero cuando el poeta no aspira a más que a dar mera expresión verbal a una realidad visible o pensada, agota en la palabra el tesoro de lo no expresado. Puede suceder que vibre en el ritmo y en el sonido una nueva belleza no expresada. Pero si estos elementos son también débiles, el efecto de la poesía sólo dura el tiempo que el pensamiento mismo logre encadenar al oyente. El contemporáneo reacciona ante la palabra del poeta con una multitud de asociaciones vivas, pues el pensamiento está entretejido con su vida y lo tiene por nuevo y en flor bajo la veste de la nueva palabra encontrada para él.

Pero cuando el pensamiento ya no ejerce impresión sobre nosotros por él mismo, la poesía sólo puede seguir ejerciéndola por su forma. La forma tiene una incomparable importancia y puede ser de suyo tan nueva y tan vivaz, que apenas se pregunte por el contenido ideológico. En la literatura del siglo XV brota ya una nueva belleza formal; pero en la mayor parte de ella seguía imperando una forma antigua, y el ritmo y la melodía son aún de floja calidad. Pero sin nuevos pensamientos y sin nuevas formas, sólo queda un parafrasear y un imitar sin fin los temas ya trillados. Estos poetas ya no tienen porvenir.

Para el pintor de un período semejante de la historia del espíritu llega más tarde la hora de la justicia. El pintor vive del tesoro de lo no expresado, y la riqueza de este tesoro es la que determina el efecto más profundo y más

duradero de todo arte. Consideremos los retratos de Juan van Eyck. Aquí tenemos la faz aguda y seca de su mujer Allá la rígida y dura cabeza aristocrática de Baudouin de Lannoy. Y allí el gesto misterioso y hermético del canónigo van de Paele, la imperturbabilidad enfermiza del Arnolfini de Berlín, la esfinge egipcia de *Leal souvenir.* En todos ellos, el profundo portento de la personalidad, calada hasta la raíz de su intimidad. Aquí, la caracterización más profunda que es posible: la vista, no la que es necesario apresar en palabras. Y aunque Juan van Eyck hubiese sido el poeta más grande de su siglo, el misterio que se revela en la imagen no se le hubiera abierto en la palabra.

Ésta es la razón más profunda de que, coincidiendo en la actitud y en el espíritu, no estén el arte y la literatura del siglo XV en una relación proporcionada. Pero una vez justamente apreciada esta diferencia, la comparación de la expresión literaria y pictórica en determinados modelos y en detalle da por resultado una analogía mucho mayor que la sospechada en un principio.

Si se elige, por un lado, la obra de los van Eyck y de sus sucesores, como la manifestación artística más poderosa y verdaderamente representativa de la época, ¿qué obras literarias habría que poner a su lado para poder comparar bien? En primer lugar, no aquellas que tratan las mismas materias, sino aquellas que manan de las mismas fuentes, que proceden de la misma esfera de la vida. Y esta esfera es, como ya se indicó más arriba, la esfera de las fastuosas cortes de los príncipes y de la rica burguesía ávida de grandezas. La literatura que se encuentra en la misma línea que el arte de van Eyck es la literatura áulica, o al menos aristocrática, escrita en lengua francesa y leída y admirada por los círculos que encargaban sus obras a los grandes pintores.

Entre una y otra existe, en apariencia, una heterogeneidad que hace casi inútil toda comparación: el contenido de la pintura es predominantemente religioso; el de la literatura francoborgoñona, predominantemente profano. Pero nuestra vista no llega bastante lejos para ambas partes. En el arte plástico ocupó un día el elemento profano un puesto mucho mayor de lo que nos hacen sospechar los restos, y en la literatura suelen atraer demasiado nuestra atención los géneros profanos. Olvidamos con facilidad

que en las ricas bibliotecas de los palacios de los príncipes ocuparon siempre el puesto más principal los libros piadosos. La canción amorosa, los retoños del *Roman de la Rose*, los brotes de la novela de caballerías, la *novella* incipiente, la sátira, la historia: he aquí los géneros literarios a que la historia de la literatura consagra en primer término su atención. Cuando se trata de la pintura de aquel tiempo, pensamos, ante todo, en la profunda gravedad del retablo y del retrato, mientras que la literatura de la misma época significa para nosotros, en primera línea, la ruda risa lasciva de la sátira erótica y el horror monótono de la crónica. Así llegamos a tener casi la impresión de que aquel siglo pintó sus virtudes y describió sus pecados. Pero es un error visual que parezca así.

Partamos una vez más del efecto sumamente desigual que provocan en nosotros el arte y la literatura del siglo XV. Con la excepción de unos pocos poetas, la literatura nos cansa y aburre. Monótonas alegorías sin fin, en las cuales ni una sola figura presenta un rasgo de novedad o de originalidad y cuyo contenido no es otro que la ciencia moral, largo tiempo ha prescrita y, con gran frecuencia, vacía, de los siglos pasados. Una y otra vez los mismos motivos formales: el durmiente en el huerto a quien se aparece una dama simbólica, el paseo matinal en un día de principios de mayo, la disputa entre la dama y el amante, o entre dos amigas, o cualquier otra combinación, sobre un punto de la casuística del amor. Desesperante superficialidad, ornamentos estilísticos de oropel, azucarado romanticismo, una fantasía desgastada por el uso, un prosaico moralizar. Así se nos escapa una y otra vez el mismo suspiro: ¿son éstos realmente los contemporáneos de un Juan van Eyck? ¿Puede un espíritu como el suyo haber admirado todo esto? Con suma probabilidad, sí. No es más sorprendente que el hecho de que Bach se inspirase en los copleros más vulgares de una fe reumática.

El contemporáneo, que ve nacer las obras de arte, las recoge todas por igual en el sueño de su vida. No las aprecia por su perfección estética objetiva, sino por la plenitud del eco que despiertan en él, gracias a la santidad o a la viveza apasionada de su asunto. Sólo cuando con el tiempo se despierta del antiguo sueño de la vida, y la santidad y la pasión se han evaporado como el perfume de una rosa, empieza el puro efecto artístico de la obra de arle; el que ejerce por sus medios de expresión, por su estilo, por

su estructura, por su armonía. Éstos pueden ser de hecho los mismos en las artes plásticas y en la literatura y producir, a pesar de ello, obras de arte totalmente heterogéneas.

La literatura y el arte del siglo XV participan ambos de aquella cualidad general de que ya hablamos como la más esencial del espíritu de la última Edad Media: la perfecta expresión de todos los detalles, la inclinación a desarrollar todo pensamiento, toda representación que se presente, para dar a todo la forma sensible más objetiva y acabada posible. Erasmo refiere haber oído predicar en París a un clérigo sobre la parábola del hijo pródigo durante cuarenta días, o sea llenando con ella toda la cuaresma. Para ello describió el viaje de ida y el viaje de vuelta: que una vez había comido en un albergue pastel de lenguado, que otra vez había pasado junto a un molino, que en unas ocasiones jugaba a los dados y en otras descendía del caballo para entrar en una hospedería…, y exprimía el jugo a las palabras de los profetas y de los evangelistas de tal modo que le fuese posible aplicarlas a toda aquella fantástica charlatanería. «Y por todo ello les parecía semidivino a la multitud ignorante y a los grandes y espetados señores»[954].

Esta característica cualidad del desenfrenado desarrollar los temas va a ser analizada aquí en dos cuadros de Juan van Eyck. Primero, en la *Madona del Canciller Rolin,* que se encuentra en el Louvre.

La escrupulosa conciencia con que están tratados la estofa de los vestidos, el mármol de las losas y de las columnas, los reflejos de las vidrieras y el devocionario del canciller, nos parecerían pedantes en cualquiera que no fuese van Eyck. Hay un detalle en que esta técnica tan extremadamente fina llega a resultar en realidad contraproducente: en el adorno de los capiteles, en cuyos ángulos —entre paréntesis, por decirlo así — están representados la expulsión del Paraíso, el sacrificio de Caín y Abel, la salida del arca de Noé y el pecado de Cam. Pero sólo fuera del espacio abierto que encierra las figuras principales llega al pináculo el gusto por el detalle. A través de las columnas ábrese el espectáculo de la perspectiva más admirable que ha pintado nunca van Eyck. Tomemos a Durand Créville su descripción[955]:

«Cuando alguien, ávido de novedad, es bastante imprevisor para acercarse demasiado, está perdido. Se queda cogido por todo el tiempo que puede durar el esfuerzo de una atención sostenida. Es arrebatado por la finura del detalle. Considera adorno por adorno la corona de la Virgen, una obra de orfebrería como de ensueño. Contempla figura por figura los grupos que llenan —sin hacerlos más pesados— los capiteles de las columnas. Contempla flor por flor y hoja por hoja la riqueza del fondo. El ojo sorprendido descubre, entre la cabeza del Niño divino y la Virgen, en una ciudad llena de agujas y de lindos campanarios, una gran iglesia con numerosos contrafuertes, una ancha plaza dividida toda a lo largo por una escalinata y en la cual van, vienen, corren innúmeras pinceladitas que significan otras tantas figuras vivientes. La mirada es atraída por un puente en forma de lomo de asno (pendiente hacia ambos lados) y cargado con grupos de personas que se empujan y cruzan; y sigue las sinuosidades de un rio surcado por barcas microscópicamente pequeñas, y en cuyo centro, sobre una isla más pequeña que la uña de un niño, se levanta un magnífico castillo con numerosos campanarios y rodeado de árboles; y vuela a mano izquierda sobre un dique plantado de árboles y poblado de paseantes; y sigue yendo y viniendo, subiendo uno detrás de otro los lomos de las verdes colinas, descansando un momento en la lejana línea de las montañas nevadas y perdiéndose en la infinitud de un cielo apenas azul, en el cual se desvanecen las nubes flotantes.»

Pero lo admirable es que en medio de toda esta riqueza no se pierden la unidad ni la armonía, contra lo que afirmaba el discípulo de Miguel Ángel. «Y cuando cae el día, un minuto antes de que la voz de los vigilantes ponga término a vuestra absorción, ved cómo la obra maestra se transforma en la blandura del crepúsculo, cómo su cielo se torna más profundo, cómo la escena principal, cuyos colores han empalidecido, se sumerge en el misterio infinito de la armonía y de la unidad.»

Otro cuadro que resulta singularmente apropiado para considerar el carácter del ilimitado detallar es la *Anunciación* del Hermitage de San Petersburgo. Cuando existía el tríptico, cuya ala derecha formaba este cuadro, debía de ser una obra maravillosa. Es como si Van Eyck hubiese querido tocar todos los registros de la virtuosidad intrépida del maestro, que

todo lo puede y se atreve a todo. Ninguna de sus obras es, a la vez, más primitiva, más hierática y más refinada. El arcángel no llega con su embajada en la intimidad de la habitación (la escena de donde tomó su punto de partida toda la pintura de interiores); llega en una iglesia, como estaba prescrito en el Código de las formas del arte más antiguo. Ambas figuras carecen en su actitud y en su expresión facial de la dulzura de la *Anunciación* que hay en la parte externa del altar de Gante. Con una inclinación de recepción palatina saluda el arcángel a María; no se arrodilla, como en el otro cuadro, con la rama de azucenas en la mano y una estrecha diadema alrededor de la cabeza, sino que lleva un cetro y una rica corona y la rígida sonrisa de los eginetas sobre su rostro. En ardiente pompa cromática y brillo de perlas, oro y piedras preciosas supera a todas las figuras de ángeles pintadas por van Eyck. El traje es verde y oro; el manto de brocado, rojo obscuro y oro; las alas están pobladas de plumas de pavo real. El libro que yace delante de María, el almohadón que hay sobre el taburete, todo está trabajado con el cuidado más riguroso. Los detalles de la fábrica de la iglesia están ejecutados con una minuciosidad anecdótica. Los vitrales ostentan, además de los signos del Zodíaco, de los cuales son visibles cinco, tres escenas de la vida de Sansón y una de la vida de David. El muro posterior de la iglesia está adornado entre los arcos con retratos de Isaac y de Jacob en forma de medallón; en la parte superior de un vitral divisamos a Cristo sobre la esfera terrestre con dos serafines, y además de todo esto, como pintura mural, la salvación de Moisés niño y la entrega de las tablas de la ley, todo explicado por medio de inscripciones legibles. Sólo en los artesones del techo es indescifrable para los ojos la decoración también allí apuntada.

Y de nuevo la maravilla. Con semejante acumulación de minuciosos detalles mantiénese intacta la unidad del tono y del sentimiento como en la *Madona del canciller Rolin.* En ésta era la alegría de una clara luz diurna la que arrastraba la vista por encima de la escena principal hacia las amplias lejanías. En la *Anunciación* queda envuelto el conjunto por la obscuridad arcana de la elevada iglesia, en un hálito unificador de gravedad y de misterio, de tal suerte que los ojos perciben casi con dificultad los detalles anecdóticos.

Éste es, pues, el efecto del «desenfrenado detallar» en la pintura. El pintor, *este* pintor, podía dar, dentro de un espacio de menos de medio metro cuadrado de extensión, libre curso a su desatado gusto por el detalle (o habrá que decir: ¿a las enojosas recomendaciones de un devoto incompetente?), sin fatigarnos más de lo que lo haría una mirada a la complejidad viva de la realidad misma. Pues todo queda dentro de una mirada. Ya en las dimensiones hay una concluyente limitación, y el penetrar en la belleza y en la individualidad de todo lo representado tiene lugar sin que se emplee el pensamiento. La multitud de los detalles no se nota siquiera. Tornan a desaparecer en seguida de la conciencia y obran en el efecto total puramente como elementos cromáticos y de perspectiva.

Cuando se adjudica la cualidad general de: «ilimitado trabajar el detalle», también a la literatura del siglo XV (bien entendido, a la literatura artística, pues la canción popular no entra en esta cuenta), se hace en otro sentido. No es en el sentido de un realismo, que detalla con una finura comparable a la de la araña que teje su tela y que se goza en la minuciosa descripción del lado externo de las cosas. En este sentido no se manifiesta aún en esta literatura. La descripción de la naturaleza y de las personas trabaja en ésta todavía con los sencillos medios de la poesía medieval. Los distintos objetos que contribuyen a excitar el sentimiento del poeta son mencionados, no descritos. El substantivo predomina sobre el adjetivo. Sólo son consignadas las principales cualidades de aquellos objetos, por ejemplo, los colores y los sonidos. La desenfrenada expresión de los detalles es en la fantasía literaria más de índole cuantitativa que cualitativa. Consiste más en un amontonamiento de muchos objetos que en la exposición de las cualidades de estos objetos en detalle. El poeta no comprende el arte de la omisión, no conoce el vacío, le falta el órgano para el efecto de lo no expresado. Esto es tan aplicable a las ideas que expone como a las imágenes que conjura. También las ideas sumamente simples, evocadas por el asunto, son ensartadas en series lo más completas posibles. La poesía entera es tan superabundante en detalles como la pintura. Pero ¿de qué proviene que la superabundancia produzca en aquélla un efecto mucho menos armónico?

Hasta cierto punto puede explicarse esto por la circunstancia de que la relación entre lo principal y lo secundario es en la poesía justamente la

inversa que en la pintura. En la pintura es escasa la diferencia entre lo principal, esto es, la expresión adecuada del asunto y lo accesorio. Todo es esencial. En un solo detalle puede residir para nosotros la más perfecta armonía de la obra.

Ahora bien: ¿es en la pintura del siglo XV la profunda religiosidad, o sea la expresión adecuada del asunto, lo que admiramos en primer término? Tomemos el altar de Gante. ¡Qué poco atraen la atención las grandes figuras de Dios, de María y de San Juan Bautista! En la tabla principal resbala continuamente nuestra mirada, desde el cordero, que constituye el centro de la escena y el objeto principal de la obra de arte, hacia los lados y los grupos de adoradores, hacia el fondo y la pintura del paisaje. Y todavía más al borde es atraída la mirada: hacia Adán y Eva y los retratos de los donantes. Y si al menos en la escena de la Anunciación reside el último y grave encanto en las figuras del Arcángel y de la Virgen, o sea en los elementos expresivos de la religiosidad, casi nos complace más en ella misma la calderita de cobre y el trozo de calle soleada. En semejantes detalles, que para el artista sólo significaban un accesorio, florece el misterio de las cosas cotidianas en su pacifica actitud, la espontánea emoción por lo maravilloso de todas las cosas y de su representación. A menos que estemos frente al cordero de Dios en una actitud de valoración determinada por la fe religiosa, no existe ninguna diferencia entre la emoción artística que sentimos delante de la santa representación de la adoración de la Eucaristía y la que experimentamos delante del *Puesto de pescado*, de Emmanuel de Witte, que se encuentra en el Museo de Rotterdam.

Y justamente en el detalle tiene el pintor una perfecta libertad. En la manera de tratar el asunto principal, en la representación del asunto sagrado, le es impuesto un riguroso convencionalismo. Todo cuadro religioso tiene su código iconográfico, del que no cabe desviarse. Pero al pintor le queda *un* campo ilimitado para desplegar libremente su impulso creador. En las vestiduras, en los requisitos, en el fondo, puede hacer sin trabas y con toda libertad lo que es cosa del pintor: pintar, reproducir sin el freno de ningún convencionalismo lo que ve y como lo ve. La sólida y severa arquitectura del cuadro sagrado ostenta la riqueza de sus detalles

como un luminoso tesoro, comparable a una mujer que lleva flores en su traje.

En la poesía del siglo XV es, en cierto sentido, la relación justamente la inversa. En lo principal, frente al verdadero tema, tiene el poeta libres las manos, puede —si es capaz de ello— encontrar una idea nueva, mientras que el detalle y el fondo están en muy alta medida bajo el imperio de los convencionalismos. Hay para casi todos los detalles una norma tradicional de expresión, un patrón que sólo se abandona a disgusto. Todo, las flores, el goce de la naturaleza, los dolores y las alegrías, tiene su formas normativas fijas, en las cuales puede el poeta pulir y colorear algo, pero sin darles una línea nueva.

Pero él pule y colorea hasta el infinito, porque no conoce la saludable sujeción que impone al pintor la superficie a rellenar. La superficie que el poeta tiene delante carece siempre de límites. El poeta está libre de las restricciones impuestas por la materia de sus medios, y justamente por esta libertad tiene que ser, en proporción, un espíritu más grande que el pintor, para producir algo grande. Los pintores mediocres siguen siendo un placer para la posteridad; pero el poeta mediocre se hunde en el olvido.

Para exponer el efecto del «desenfrenado detallar» en una poesía del siglo XV habría que repasar propiamente una en toda su longitud, y son largas. Pero como esto no es posible, basten algunas muestras.

Alain Chartier pasaba en su tiempo por uno de los máximos poetas. Se le comparaba con Petrarca, y todavía Clément Marot lo cuenta entre los más importantes. La pequeña historia que he referido más arriba puede servir como prueba de su boga. Tomando el punto de vista de su propia época, puede ponérsele al lado de uno de los primeros pintores. El comienzo de su poema *Le livre des quatre dames*, un coloquio de cuatro damas de la nobleza cuyos adoradores han luchado en Azincourt, nos da, como era de regla, el paisaje, el fondo del cuadro[956]. Compárese este paisaje con el paisaje bien conocido del altar de Gante: la maravillosa pradera con su césped y sus flores ejecutadas con una exactitud penosa, con los campanarios por detrás de las redondas y umbrosas colinas —buen ejemplo de la más desenfrenada pintura detallista.

El poeta sale a pasear en la mañana de primavera para disipar su persistente melancolía:

Pour oublier melencolie,
Et pour faire chiere plus lie,
Ung doulx matin aux champs yssy,
Au premier jour qu'amours ralie
Les cuers en la saison jolie…[*957].

Todo esto es un puro convencionalismo y no hay ninguna belleza rítmica o musical que lo eleve por encima de la más vulgar mediocridad. Sigue la descripción de la mañana de primavera.

Tout autour oiseaulx voletoient,
Et si très-doulcement chantoient,
Qu'il n'est cueur qui n'en fust joyeulx.
Et en chantant en l'air montoient,
Et puis l'un l'autre surmontoient
A l'estrivée à qui mieulx mieulx.
Le temps n'estoit mie nueux,
De bleu estoient vestui les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit[*958].

La simple mención de las magnificencias de la estación y del lugar habría hecho aquí muy buen efecto, sólo con que el poeta hubiese sabido limitarse. Hay realmente un incentivo en la absoluta simplicidad de esta poesía de la naturaleza, pero le falta toda *forma*. A galope continúa la enumeración. A una descripción detallada del canto de los pájaros sigue:

Les arbres regarday flourir,
Et lièvres et connins courir.
Du printemps tout s'esjouyssoit.
Là sembloit amour seignourir.

Nul n'y peult vieillir ne mourir,
Ce me semble, tant qu'il y soit.
Des erbes ung flair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bruiant par la valee
Ung petit ruisselet passoit,
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eau ne n'estoit pos salee.
Là buvoient les oysillons,
Apres ce que des grisillons,
Des mouschettes et papillons
Ilz avoient pris leur pasture.
Lasniers, aoutours, esmerillons
Vy, et mouches aux aguillons
Qui de beau miel paveillons
Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture
D'ung pré gracieux, où nature.
Sema les fleurs sur la verdure,
Blanches, jaunes, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture,
Aussi blancs que se neige pure
Les couvroit, ce sembloit paincture,
Tant y eut de couleurs diverses[*959].

Un arroyuelo pasa murmurando sobre los guijarros; nadan en él peces, y un bosquete extiende sus ramas como verde dosel sobre la orilla. Y sigue otra enumeración de aves: allí anidan ánades, palomas, garzas y faisanes.

¿Cuál es, pues, el efecto de la minuciosa descripción del escenario de la naturaleza en la poesía comparada con la pintura, o sea el efecto de una misma inspiración, simplemente expresada con diferentes medios? Que el pintor es obligado por el carácter de su arte a guardar una simple fidelidad a la naturaleza, mientras que el poeta se pierde en una superficialidad informe y en la enumeración de motivos convencionales.

En este punto hállase la prosa más cercana a la pintura que la poesía. La prosa de la época está menos sujeta a determinados motivos. A veces aspira más conscientemente a la concienzuda reproducción de la realidad percibida y la lleva a cabo con libertad de medios. Por eso revela mejor acaso la prosa que la poesía la profunda afinidad que existe entre la literatura y el arte plástico.

El rasgo fundamental del espíritu de la última Edad Media es su carácter preponderantemente visual. Este rasgo es en cierto modo el reverso de la decadencia del pensamiento. Sólo se sigue pensando en representaciones visuales. Todo lo que se quiere expresar es recogido en una imagen óptica. Si se podía soportar la absoluta vaciedad ideológica de las representaciones y de las historias alegóricas, era porque se encontraba plena satisfacción en las imágenes. La inclinación a reproducir directamente lo visible al exterior encontraba en los medios pictóricos una posibilidad de expresión mucho más poderosa y mucho más perfecta que en los literarios. E igualmente podía exteriorizarse esta inclinación con más fuerza en el lenguaje de la prosa que en el de la poesía. De aquí que la prosa del siglo XV tienda en muchos respectos más a la pintura que ala poesía. Las tres tienen de común la inclinación a trabajar sin freno el detalle; pero esta inclinación conduce en la pintura y en la prosa a un expreso realismo detallista, que la poesía no conoce, sin disponer, en cambio, de algo mejor.

Hay ante todo un escritor en cuyas ideas nos sorprende la misma visión cristalina del exterior de las cosas que poseía van Eyck: Georges Chastellain. Era éste un flamenco de la región de Aalst. Aunque se llama *léal François, François de naissance*, parece haber sido el flamenco su lengua materna. La Marche le llama *natif Flameng, toutesfois mettant par escript en langaige franchois.* Él mismo hace resaltar con peculiar vanidad sus cualidades de flamenco, su rudo ruralismo. Habla de *sa brute langue*, llámase *homme flandrin, homme de palus bestiaux, ygnorant, bloisant de langue, gras de bouche et de palat et tout enfangié d'autres povretés corporelles à la nature de la terre*[*960]. A su raza debe su prosa demasiado grave, adornada y majestuosa, la pesada *grandiloquence* que le hace siempre más o menos ingrato para los lectores franceses. Su pomposo estilo tiene cierta tosquedad elefantina. Un contemporáneo lo llama con razón

cette grosse cloche si haut sonnant[961]. Pero a su raza flamenca hay que atribuir también probablemente la clara visibilidad de sus objetos y su poderoso colorido, por todo lo cual recuerda repetidas veces a modernos escritores belgas.

Entre Chastellain y Juan van Eyck. existe una innegable afinidad, con una gran diferencia de nivel artístico. Lo mejor de Chastellain corresponde, en el caso más favorable, a lo *menos* bueno de van Eyck, y ya es mucho igualar, aunque sea en lo menos, a un Juan van Eyck. Pienso, por ejemplo, en los ángeles cantores del altar de Gante. Las pesadas vestiduras, llenas de rojo obscuro, oro y piedras centelleantes, los gestos exagerados, la ornamentación algo minuciosa del atril, representan en la pintura la pomposa hinchazón del estilo literario oficial de la corte de Borgoña. Pero mientras que en la pintura ocupa este elemento retórico un puesto subordinado, en la prosa de Chastellain es lo principal. Sus dotes de exacto observador y su realismo vivaz quedan anegados las más de las veces por el desbordamiento de frases demasiado adornadas y por el énfasis tonante.

Tan pronto, sin embargo, como describe Chastellain un suceso que encadena especialmente el interés de su espíritu flamenco, se introduce en su narración, a pesar de toda la usual solemnidad, una elemental rudeza y fuerza plástica, que la hace extraordinariamente intuitiva. Su riqueza ideológica no es mayor que la de sus contemporáneos; la calderilla, ha largo tiempo en circulación, dc las convicciones religiosas, morales y caballerescas, funciona también en él como una substancia; el pensamiento discurre totalmente por la superficie; pero la forma sensible es nítida y vivaz.

Su retrato de Felipe *el Bueno* tiene casi el directo vigor de un van Eyck[962]. Con la complacencia de un cronista, que es en el fondo de su corazón un novelista, relata con particular extensión y prolijidad una disensión entre el duque y su hijo Carlos que se produjo a comienzos del año 1457. En ninguna otra parte resalta con tanta claridad su percepción predominantemente visual de las cosas; todas las circunstancias externas del suceso están reproducidas con palpable visibilidad. Es necesario citar algunos pasajes extensos.

La disensión surgió por causa de un puesto en la casa del joven conde de Charolais. El viejo duque, a pesar de una promesa anteriormente dada, quería que la plaza fuese concedida a uno de los Croy, que gozaba de gran favor con él. Carlos, que veía con disgusto este favoritismo, se rebeló contra él.

Le duc donques par un lundy qui estoit le jour Saint-Anthoine[963], *après sa messe, aiant bien désir que sa maison demorast paisible et sans discention* (disensión) *entre ses serviteurs et que son fils aussi fist par son conseil et plaisir* (obrase según su gusto y voluntad), *après que jà avoit dit une grant part de ses heures et que la cappelle estoit vuide de gens, il appela son fils à venir vers luy et lui dist doucement: «Charles, de l'estrif* (disputa) *qui est entre les sires de Sempy et de Hémeries pour le lieu de chambrelen* (chambelán), *je vueil que vous y mettez cès* (fin) *et que le sire de Sempy obtiengne le lieu vacant.» Adont dist le conte: «Monseigneur, vous m'avez baillié une fois vostre ordonnance en laquelle le sire de Sempy n'est point, et monseigneur, s'il vous plaist, je vous prie que ceste-là je la puisse garder». — «Déa* (bah), *ce dit le duc lors, ne vous chailliez* (preocupéis) *des ordonnances, c'est à moy à croistre et à diminuer, je vueil que le sire de Sempy y soit mis» — «Hahan!* (diablo) *ce dist le conte (car ainsi jurai tousjours), monseigneur, je vous prie, pardonnez-moy, car je ne le pourroye faire, je me tiens à ce que vous m'avez ordonné. Ce a fait le seigneur de Croy qui m'a brassé cecy, je le vois bien». — «Comment, ce dist le duc, me désobéyrez-vous? ne ferez-vous pas ce que je vueil?» — «Monseigneur, je vous obéyray volentiers, mais je ne feray point cela». Et le duc à ces mots, enfelly* (furioso) *de ire, respondit: «Hà! garsson, désobéyras-tu à ma volenté? va hors de mes yeux», et le sang, avecques les paroles, luy tira à coeur, et devint pâle et puis à coup enflambé* (inflamado) *et si espoentable en son vis, comme je l'oys recorder au clerc de la chapelle qui seul estoit emprès luy, que hideur estoit à le regarder…*

¿No está esto lleno de fuerza? La rápida presentación, la ira inflamada en un breve cambio de palabras, el lenguaje resuelto del hijo, en que ya se ve en cierto modo a Carlos *el Temerario* entero.

La mirada que el duque lanza sobre su hijo espanta de tal suerte a Ja duquesa (cuya presencia no había sido mencionada hasta entonces), que a

toda prisa y sin pronunciar palabra, empujando por delante a su hijo y dejando el oratorio[*964], quiere escapar a la ira de su esposo a través de la capilla. Pero tenían que recorrer diversos oratorios hasta la puerta y el ministro del Señor tenía la llave. *Caron ouvre nous*, dice la duquesa, a la vez que aquél cae a sus pies y le suplica que su hijo pida perdón antes de que abandonen la capilla. La duquesa se vuelve pidiéndoselo así encarecidamente a Carlos, pero éste responde altanero y dice: *Déa, madame, monseigneur m'a deffendu ses yeux et est indigné sur moy, par quoy, après avoir eu celle deffense, je ne m'y retourneray point si tost* (pronto), *ains* (antes) *m'en yray à la garde de Dieu, je ne sçay où.* Entonces resuena de nuevo la voz del duque, que había permanecido inmóvil de furor en su reclinatorio…, y la duquesa ruega al ministro del Señor con una angustia mortal: *Mon amy, tost tost ouvres nous, il nous convient partir ou nous sommes morts.*

La sangre ardiente de los Valois le hace perder a Felipe el sentido. De regreso en su aposento, cae el viejo duque en una especie de locura, más propia de un joven irreflexivo. Al caer de la tarde sale de Bruselas a caballo, solo, secretamente y sin armas. *Les jours pour celle heurre d'alors estoient courts, et estoit jà basse vesprée quant ce prince droit-cy monta à cheval, et ne demandoit riens autre fors estre emmy les champs seul et à par luy. Sy porta ainsy l'aventure que ce propre jour-là, après un long et âpre gel, il faisoit un releng, et par une longue épaisse bruyne, qui avoit couru tout ce jour là, vesprée tourna en pluie bien menue, mais très-mouillant et laquelle destrempoit les terres et rompoit glasces avecques vent qui s'y entrebouta*[*965].

Sigue la descripción del nocturno errar por campos y bosques. Mézclame en ella de un modo muy notable el más vivaz naturalismo y una retórica moralizadora particularmente enfática. Cansado y hambriento yerra el duque; ninguna voz responde a sus llamadas. Un río que se le antoja un camino le atrae, pero el caballo se espanta y retrocede a tiempo. Cae con el caballo y se lastima. En vano atiende por si oye el canto de un gallo o el ladrido de un perro, que puedan indicarle el camino de regreso hacia los lugares de habitación de los hombres. Por último, divisa el resplandor de una luz, hacia la cual cabalga. La pierde nuevamente de vista, torna a

encontrarla y llega, por fin a ella. *Mais plus l'approchoit, plus sambloit hideuse chose et espoentable, car feu partoit d'une mote* (montículo) *d'en plus de mille lieux, avecques grosse fumière, dont nul ne pensast à celle heure fors que ce fust ou purgatoire d'aucune âme ou autre illusion de l'ennemy.* Felipe detiene súbitamente su caballo. De pronto recuerda que los carboneros suelen quemar su carbón en lo más profundo del bosque. Era una de estas carboneras. Ni una casa, ni siquiera una choza en las cercanías. Sólo después de un nuevo andar extraviado lo conduce el ladrido de un perro a la cabaña de un pobre hombre, donde encuentra descanso y comida.

Partes igualmente características de la obra de Chastellain son: la descripción del duelo entre los burgueses de Valenciennes; la lucha nocturna de la embajada frisona en La Haya con los nobles borgoñones, que van a estorbarla en su reposo nocturno, jugando en el cuarto de encima a la guerra con zuecos de madera; la insurrección de Gante (1467); la coincidencia de la primera visita de Carlos como duque con la feria anual de Houthem, de donde regresa el pueblo con el arca de San Livinio[966].

Una y otra vez se advierte en pequeños detalles, no buscados, lo bien que el autor observa, realmente, todas las circunstancias que acompañan al hecho. El duque, que hace frente a la insurrección, tiene delante de sí una *multitude de faces en bacinets enrouillés et dont les dedans estoient grignans* (rechinantes) *barbes de vilain, mordans lèvres.* El bribón que se abre paso hasta la ventana, junto al duque, lleva un guante de hierro barnizado de negro, con el cual golpea sobre el quicio de la ventana, para imponer silencio[967].

Esta facultad de describir, con simples pero vigorosas expresiones, lo percibido directa y exactamente, corresponde en la esfera literaria a lo que en la pintura podía hacer con plena fuerza expresiva la poderosa agudeza visual de un van Eyck. En la literatura las formas convencionales impiden habitualmente que se despliegue y exprese este realismo, que sólo se encuentra, por excepción, en medio de montañas de árida retórica; mientras que en la pintura luce como las flores en el manzano.

La pintura es en este punto muy superior a la literatura en medios expresivos. Empieza por disponer de un asombroso virtuosismo en la reproducción de los efectos de luz. Son, ante todo, los miniaturistas quienes

aspiran a fijar la luz de un momento determinado. En la pintura de tablas no se ve desplegarse plenamente este don hasta el *Nacimiento,* de Geertgen tot Sint Jan. Los iluminadores habíanse ejercitado ya largo tiempo antes en reproducir el reflejo del resplandor de la antorcha sobre las armaduras, en la prisión de *Cristo en el Huerto.* Una radiante salida del sol, así como los más misteriosos efectos del crepúsculo, resultan ya completamente felices en el maravilloso maestro que iluminó el *Cuer d'amours espris* del rey René[968]. El maestro de las *Heures d'Ailly* se atrevió incluso con una salida del sol después de una tormenta.

La literatura sólo dispone de medios todavía demasiado primitivos para poder aspirar a una exacta reproducción de los efectos de luz. Hay ciertamente en ella una gran sensibilidad para la luz y el brillo; como ya se indicó más arriba, la forma en que principalmente se tiene conciencia de la belleza, es la del brillo y la luminosidad. Todos los escritores y poetas del siglo XV hablan también gustosos del brillo de la luz del sol, del resplandor de los cirios y de las antorchas, de los reflejos luminosos en los yelmos y en las armas. Pero todo se reduce a una simple enumeración; para describir estas cosas no hay todavía un procedimiento literario.

El equivalente literario del efecto de luz en la pintura debe buscarse más bien en otra esfera. La impresión de la cosa momentánea queda fijada en esta literatura, ante todo por un vivaz empleo del estilo directo. Apenas hay otra literatura que esté siempre tan dispuesta a reproducir directamente las conversaciones. Esta reproducción llega a degenerar en un abuso fatigoso: hasta la exposición de una situación política es revestida por Froissart y los suyos de preguntas y respuestas. Los eternos diálogos de solemne cadencia y hueca sonoridad aumentan muchas veces la monotonía, en lugar de disminuirla. Pero también es frecuente que convenza por completo la ilusión de la escena directa y momentánea. Sobre todo, Froissart es un maestro del diálogo vivaz.

Lors il entendi les nouvelles que leur ville estoit prise. (La conversación tiene lugar a voces). *«Et de quel gens?», demande-il. Respondirent ceulx qui à luy parloient: «Ce sont Bretons». —«Ha, dist-il, Bretons sont mal gent, ils pilleront et ardront la ville et puis partirront».* (Volviendo a dar

voces) *«Et quel cry crient-il?» dist le chevalier. —«Certes, sire, ils crient La Trimouille!»*

Para dar cierta viveza a una conversación semejante emplea Froissart el artificio de hacer que el interpelado repita siempre con asombro la última palabra del que habla. *—«Monseigneur, Gastón est mort.» —«Mort?», dist le conte. — «Certes, mort est-il pour vray, monseigneur.»* Y en otro lugar: *«Si luy demanda, en cause d'amours et de lignaige», conseil. —«Conseil», respondi l'archevesque, «certes, beaux nieps* (querido sobrino), *c'est trop tard. Vous voulés clore l'estable quant le cheval est perdu»*[969].

También la poesía emplea abundantemente este medio estilístico. En una breve estrofa alternan muchas veces pregunta y respuesta hasta por dos veces:

Mort, je me plaing. —De qui? —De toy.
—Que t'ay je fait? —Ma dame as pris.
—C'est vérité. —Dy (di) *moy pour quoy.*
—Il me plaisoit. —Tu as mespris (hecho mal)[970].

El diálogo una y otra vez interrumpido ya no es aquí un medio, sino un fin, un virtuosismo. El poeta Jean Meschinot supo llevar esta habilidad artística hasta el último extremo. En una balada en que la pobre Francia reprocha a su rey (Luis XI) sus culpas, alternan los interlocutores de tres a cuatro veces en cada una de las treinta estrofas. Y hay que confesar que el efecto de la poesía como sátira política no padece bajo esta forma tan singular. La primera estrofa dice:

Sire… —Que veulx? —Entendez… —Quoy? —Mon cas.
—Or dy. —Je suys… —Qui? —La destruicte France!
—Par qui? —Par vous. —Comment? —En tous estats.
—Tu mens. —Non fais. —Qui le dit? —Ma souffrance.
—Que souffres tu? —Meschief (Infortunio). *—Quel? —A oultrance.*
—Je n'en croy rien. —Bien y pert (Es bien patente). *—N'en dy plus!*
—Las! (Ay!) *si feray. —Tu perds temps. —Quelz abus.*

—Qu'ay-je mal fait. —Contre paix[971]*. —Et comment?*
—Guerroyant… —Qui? —Vos amys et congnus (conocidos).
—Parle plus beau. —Je ne puis, bonnement[972].

Otro resultado de aquel naturalismo superficial en la literatura de entonces es el siguiente fenómeno. Aunque la intención de Froissart es describir las hazañas caballerescas, describe también en gran medida —contra su voluntad, pudiera decirse— la prosaica realidad de la guerra. Lo mismo que Commines, que estaba harto de la caballería, describe Froissart singularmente bien el cansancio, las inútiles persecuciones, los movimientos incoherentes, la intranquilidad de un campamento por la noche. Magistralmente sabe describir las vacilaciones y las expectativas[973].

En la simple y exacta pintura del curso externo de un suceso llega a alcanzar en ocasiones una grandeza trágica, como, por ejemplo, cuando relata la muerte del joven Gastón Phébus, que fue atravesado de una estocada por su padre encolerizado[974]. Froissart trabaja con tan fotográfica exactitud, que se puede reconocer por sus palabras la calidad de los narradores a quienes debe sus infinitos *faits divers.* Todo lo que debe, por ejemplo, a su compañero de viaje, el caballero Espaing de Lyon, está insuperablemente narrado.

Dondequiera que la literatura reproduce lo simplemente observado, sin las trabas de ningún convencionalismo, es comparable a la pintura, aunque sin igualarla ciertamente.

Como aquí se trata solamente de la observación sin propósitos deliberados de un caso particular, que luego se narra, no será lícito buscar las descripciones literarias más cercanas a la pintura entre las descripciones de la naturaleza. En el siglo XV éstas no descansan todavía en una observación directa y sin propósitos deliberados. Se narra un caso porque parece importante y se reproducen sus circunstancias externas como las recogería una placa sensible a la luz. No cabe hablar todavía en esto de un procedimiento literario consciente. Mas la reproducción de la naturaleza, que en la pintura sólo es aditamento, es decir, se da con toda ingenuidad, es en la literatura medio artístico consciente. En la pintura era mero accesorio

y por eso podía mantenerse pura y sencilla. Justamente, porque para el asunto mismo no importaba el fondo y porque éste no tenía parte en el estilo hierático, podían los pintores del siglo XV introducir en su paisaje un grado de armoniosa naturalidad que la rigurosa disposición tradicional de su tema les prohibía en la escena principal. En el arte egipcio tenemos un fenómeno exactamente paralelo a éste. En el modelado de una figurilla de esclavo, por carecer ésta de importancia, abandona el arte egipcio el código de formas que desfigura en otros casos la forma humana, de tal suerte que estas figuras humanas secundarias poseen muchas veces la misma incomparable y simple naturalidad que las figuras de animales.

Cuanta menos conexión tiene el paisaje con la escena principal, tanto más cerrada y rotunda, armoniosa y natural es la existencia propia que tiene. Por detrás de la turbulenta, extravagante y pomposa *Adoración de los Reyes* en las *Très-riches heures de Chantilly*[975], emerge la vista de Bourges, en delicadeza de ensueño, en atmósfera y ritmo, una perfecta unidad.

En la literatura está la descripción de la naturaleza totalmente cubierta aún por el traje de la égloga. Ya hemos hablado en un lugar anterior de la disputa cortesana en pro y en contra de la simple vida del campo. Exactamente lo mismo que en los días en que Rousseau habla ganado los espíritus, era de buen tono declararse hastiado de la vanidad de la vida cortesana y afectar un sabio apartamiento de ella, para contentarse con el pan negro y el amor sin cuidados de Robin y Marión. Era una reacción sentimental contra la pletórica pompa y el orgulloso egoísmo de la realidad, no totalmente falsa, aunque fuese en lo principal una actitud derivada de la literatura.

En esta actitud entra también el amor a la naturaleza. Su expresión poética es totalmente convencional. La naturaleza era un elemento buscado en el gran juego de sociedad de la cultura erótico-cortés. La expresión de la belleza de las flores y del canto de las aves fue cultivada conscientemente en las formas de ordenanza que entendía todo jugador. Por ello está la descripción de la naturaleza en la literatura a un nivel totalmente distinto de aquel a que está en la pintura.

Fuera de la poesía pastoril y de los comienzos de los poemas, con el motivo obligado de la mañana de primavera, apenas se advierte la necesidad de la descripción de la naturaleza. Aunque también en la narración se dedican a veces dos palabras a la naturaleza, por ejemplo, cuando Chastellain describe cómo empieza a deshelar y justamente la descripción no deliberada resulta casi siempre mucho más sugestiva, es en la poesía pastoril donde hay que buscar el origen del sentimiento literario de la naturaleza. Junto a las páginas de Alain Chartier, anteriormente citadas, para explicar en general el efecto del minucioso detallar, puede ponerse como una muestra más el poema *Regnault et Jehanneton,* en que el regio pastor René disfrazó su amor por Jeanne de Laval. Tampoco en él tenemos la visión cerrada de un pedazo de la naturaleza, una unidad como la que el pintor podía dar a su paisaje por medio del color y de la luz, sino tan sólo una bienaventurada sarta de detalles. Primero, las aves canoras, una detrás de otra; luego, los insectos, las ranas, los labradores que aran:

Et d'autre part, les paisans au labour
Si chantent hault, voire sans nul séjour.
Resfoyssant
Leurs beufs, lesquelx vont tout-bel charruant
La terre grasse, qui le bon froment rent;
Et en ce poin ilz les vont rescriant,
Selon leur nom:
A l'un Fauveau et l'autre Grison,
Brunet, Blanchet, Blandeau ou Compaignon;
Puis les touchent tel foiz de l'aiguillon
Pour avancer[*976].

Hay, sin duda, cierta frescura y un tono jovial, pero compárense las estampas de los meses en los breviarios. El rey René da, por decirlo así, todos los ingredientes necesarios para una buena descripción de la naturaleza; da una paleta con colores, pero no más. En un trozo ulterior, cuando describe la calda de la tarde, es innegable la aspiración a expresar un sentimiento armónico. Las demás aves callan, pero la codorniz sigue

cantando y las perdices van silbando hacia su lecho; los ciervos y los conejos se dejan ver; un momento aún destella el sol sobre el capitel de una torre, luego el aire se enfría; los mochuelos y los murciélagos empiezan sus vuelos y la campanita de la capilla toca el *Angelus*.

Las hojas de calendario en las *Très-riches heures* nos dan ocasión de comparar el mismo motivo en el arte y en la literatura. Conocidos son los magníficos castillos que ocupan el fondo de las estampas de los meses en la obra de los hermanos van Limburg. Su paralelo literario se encuentra en las poesías de Eustache Deschamps. En siete breves poemas canta éste las alabanzas de varios castillos de Francia: Beauté, que habla de recibir más tarde a Agnes Sorel, Biévre, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy y Coucy[977]. Deschamps hubiese tenido que ser un poeta de estro mucho más poderoso, para alcanzar en estos poemas lo que los hermanos van Limburg supieron expresar en aquellas creaciones, las más finas y más delicadas del arte de la miniatura. En la hoja de septiembre emerge como en un sueño el castillo de Saumur por detrás de los viñedos. Los capiteles con sus elevadas veletas; las flores de lis que adornan las almenas; las veinte esbeltas chimeneas; todo esto brota como un bancal silvestre de altas flores blancas en el aire azul obscuro[*978]. Junto a esto, la mayestática y amplia gravedad del regio Lusignan en la hoja de marzo y las sombrías torres de Vincennes, que surgen amenazadoras por encima de los árboles secos del bosque decembrino[979].

¿Poseía el poeta, o al menos este poeta, un medio de expresión equivalente, para fijar estas imágenes? No, naturalmente. La descripción de las formas arquitectónicas del castillo, como en el poema del castillo de Bièvre, no podía provocar ningún efecto. Una enumeración de los goces que ofrecía el castillo es propiamente todo lo que el poeta sabe dar. Como está fundado en la naturaleza de las cosas, el pintor se sitúa fuera del castillo y mira hacia él; mientras el poeta mira desde el castillo:

Son filz ainsné, daulphin de Viennois,
Donna le nom à ce lieu de Beauté.
Et c’est bien drois, car moult est delectables:
L’en y oit bien le rossigrtol chanter;

Mame l'ensaint; les haulz bois profitables
Du noble parc puet l'en veoir branler…
Les prez sont pres, les jardins deduisables,
Les beaus preaulx, fontenis bel et cler,
Vignes aussi et les terres arables,
Moulins tumans, beaus plains à regarder[*980].

¡Qué efecto más diverso del de la miniatura nos causa esto! La estampa y la poesía tienen de común en este caso el procedimiento y el asunto: ambas enumeran las cosas visibles (y la poesía además las audibles). Pero la mirada del pintor está fija sobre un complejo determinado y limitado; el pintor tiene que dar, al enumerar, una unidad estricta y coherente. Pablo van Limburg concentra en su estampa de febrero todos los detalles del invierno: los aldeanos que se calientan delante del fuego; la ropa blanca, colgada para que se seque; las cornejas sobre la nieve; el redil, la colmena, los toneles y la carreta; y todo el fondo invernal, con la aldehuela apacible y la granja solitaria sobre la colina. A pesar de todo esto, queda a salvo la serena unidad del cuadro. La mirada del poeta, por el contrario, yerra a un lado y a otro, sin encontrar punto de reposo; no conoce limitación y no llega a instituir una unidad.

La forma ha progresado más que el contenido. En la literatura son ambas cosas, forma y contenido, viejas; en la pintura es viejo el contenido, pero la forma es nueva. En la pintura alberga la forma mucha más expresión que en la literatura. El pintor puede depositar en la forma toda su ciencia no expresa: la idea, el sentimiento, la psicología, todo puede reproducirlo, sin necesidad de atormentarse por encontrar palabras para ello. El espíritu de la época es preferentemente visual. Esto explica por qué la expresión pictórica es tan superior a la literaria: una literatura que percibe de un modo preferentemente

El arte poético del siglo XV parece seguir viviendo casi sin ningún contenido nuevo. Reina una general impotencia para descubrir algo nuevo. Sólo se conoce un refundir, un modernizar el viejo material. Se ha producido un colapso del pensamiento. El espíritu ha puesto la última piedra a las grandes construcciones medievales y titubea agotado. Por todas

partes, sólo vaciedad y aridez. Se desespera del mundo. Todo declina. Una intensa depresión pesa sobre el ánimo de los poetas. Deschamps suspira:

Helas! on dit que je ne fais mès rien,
Qui jadis fis mainte chose nouvelle;
La raison est que je n'ay pas merrien (materia)
Dont je fisse chose bonne ne belle[981].

Nada parece ser un testimonio tan fuerte de estancamiento y decadencia como el hecho de la versión de los antiguos poemas caballerescos y de otras clases en una prosa uniforme y pesada. No obstante, estas «prosificaciones» del siglo XV anuncian el tránsito a un espíritu nuevo. Es la aversión al lenguaje esclavizado como medio primario de expresión, la aversión al estilo del espíritu medieval. Todavía en el siglo XIII podía ponerse todo en verso, hasta la Medicina y la Historia Natural, exactamente lo mismo que hacía con toda ciencia la antigua literatura india. La forma sometida a los cánones del verso significa que el medio de comunicación con que se cuenta es la *recitación.* No la recitación personal, expresiva y llena de sentimiento, sino una especie de salmodia, pues en las épocas literarias primitivas el verso es semicantado sobre la base de una melodía monótona y establecida de antemano. En la nueva necesidad de prosa hay, pues, un impulso ascendente hacia la expresión; en ella reside el origen de la lectura moderna frente a la antigua recitación. Con esto coincide también la división del asunto en pequeños capítulos con epígrafes expresivos, que se hace general en el siglo XV, mientras que antes las obras sólo presentaban una escasa articulación interna. Se hacían a la prosa demandas relativamente más altas que a la poesía. En la antigua forma rimada sigue tolerándose todo; la prosa, por el contrario, es la forma artística de la época.

La superior calidad de la prosa reside, sin embargo, en sus elementos formales; de nuevas ideas hállase tan poco animada como la poesía. Froissart es el tipo perfecto del espíritu que con la palabra no piensa, sino que expone o pinta. Apenas tiene ideas, sino tan sólo representaciones de hechos. Sólo conoce unos pocos motivos y sentimientos morales: la lealtad,

el honor, la codicia, el valor, y aun éstos sólo en su forma más rudimentaria. No se sirve de la teología, ni de la alegoría, ni de la mitología; sólo un poco de la moral, lo estrictamente indispensable. Se limita a narrar, correctamente, incansablemente, respondiendo en un todo al caso, pero sin profundidad y nunca impresionando, con la superficialidad mecánica con que el cine reproduce la realidad. Sus reflexiones son de una banalidad sin ejemplo: todo hastía, nada es más cierto que la muerte, unas veces se pierde y otras veces se gana. Determinadas representaciones le sugieren con seguridad automática los mismos juicios ya establecidos; así afirma, por ejemplo, tan pronto como habla de los alemanes, que tratan mal a los prisioneros y son particularmente codiciosos[982].

Las mismas frases felices, con frecuencia citadas, de Froissart, pierden mucho de su fuerza cuando se las lee en el contexto correspondiente. Tiénese, por ejemplo, como una aguda caracterización del primer duque de Borgoña, el calculador y perseverante Felipe *el Atrevido*, que Froissart le llame *sage, froid et imaginatif, et qui sur ses besognes veoit au loin.* ¡Pero si Froissart dice esto mismo de todo el mundo![983]. Tampoco el conocido *Ainsi ot* (tuvo) *messire Jehan de Blois femme et guerre qui trop luy cousta*[984], tiene propiamente en el contexto la *pointe* que se ha querido ver en él.

Un elemento hay del que Froissart está muy lejos: la retórica Y justamente la retórica era la que engañaba a los contemporáneos, haciéndoles no ver la falta de nuevo contenido. Los contemporáneos paladean la pompa de aquel estilo artificioso y las ideas les parecen nuevas por su fastuosa presentación. Los conceptos llevan todos rígidos vestidos de brocado. Los conceptos del honor y del deber llevan el traje multicolor de la ilusión caballeresca. El sentimiento de la naturaleza se cubre con el ropaje de la égloga y el amor va oprimido por la alegoría del *Roman de la Rose.* Ni un solo pensamiento desnudo y libre. Apenas pueden moverse de otra manera que avanzando con medido paso en procesiones sin fin.

El elemento retórico-ornamental no falta, por lo demás, completamente en el arte plástico. Hay en éste innumerables partes que se podrían llamar retórica pintada. Ahí está, por ejemplo, en la *Madona del canónigo van de Paele,* de van Eyck, el *San Jorge* que encomienda el donante a la Virgen. Es

evidente que el artista quiso ser arcaizante en aquella coraza de oro y en aquel yelmo fastuoso; y la actitud del santo es vacuamente retórica. El arcángel San Miguel en el tríptico de Dresde tiene la misma belleza adobada y contraproducente. También la obra de Pablo van Limburg presenta un elemento análogo, retórico a sabiendas, en la pompa recargada y extravagante con que aparecen los tres reyes —aspiración innegable a la expresión exótica, teatral.

La poesía del siglo XV alcanza sus máximos efectos cuando elude el expresar graves pensamientos y se veda todo intento de hacerlo además bellamente; cuando se limita a sugerir una imagen o un sentimiento. Su efecto descansa en sus elementos formales; la imagen, el sonido, el ritmo. De aquí que fracase en las grandes obras de largo aliento, en las cuales son secundarias las cualidades musicales y rítmicas. Pero es una fresca poesía en los géneros en que la forma es lo principal: el rondel, la balada, que se construyen totalmente sobre una sola idea ligera y piden su fuerza a la imagen, al sonido y al ritmo. Son las mismas cualidades formales, espontáneas y sencillas de la canción popular. Allí donde el poema artístico más se acerca a la canción popular, es donde emana de él un encanto más intenso.

En el siglo XIV se inicia un cambio en la relación entre la poesía lírica y la música. En el período anterior estaba la poesía, y no sólo la lírica, inseparablemente unida a la recitación musical, llegándose incluso a suponer que también se cantaban las *chansons de geste*, cada serie de diez o doce sílabas con la misma tonalidad, exactamente igual que la *cloka* india. El tipo normal del poeta lírico medieval es aquel que compone tanto la poesía como la música para ella. En el siglo XIV encontramos aún esta unidad de ser en Guillaume de Machaut. Él es, a la vez, quien fija las formas líricas que predominarán en su tiempo: la balada, el rondel, etc. Él es quien encuentra también la forma del *Debat*. Los rondeles y las baladas de Machaut distínguense por una gran simplicidad, escaso colorido y ligero contenido ideológico, y todas éstas son ventajas, porque la palabra sólo constituye aquí la mitad de la obra de arte. La cancioncilla cantada nos dice tanto más, cuanto menos recargada y forzada de expresión es, como, por ejemplo, este sencillo rondel:

Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.
Pour vous servir, sans retraire jamais,
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et par m'ame, je n'arai bien ne pais
Jusqu'au rotour, einsi desconfortés.
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés[*985].

Deschamps ya no es él mismo el compositor de la música de sus baladas y por eso es mucho más abigarrado y descompuesto que Machaut; por ello también con frecuencia más interesante, pero más flojo en el estilo poético. Naturalmente, no muere la poesía fugaz, ligera, casi sin contenido, destinada a ser puesta en música, porque ya no hagan los poetas mismos la música para ella. Él rondel conserva su estilo, como, por ejemplo, el siguiente de Jean Meschinot:

M'aimerez-vous bien,
Dictes, par vostre ame?
Mais que je vous ame
Plus que nulle rien,
M'aimerez-vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c'est basme;
Pour ce je me clame
Vostre. Mais combien
M'aimerez-vous bien?[*986].

El puro y sencillo talento de Cristina de Pisan era muy singularmente apropiado para lograr estos efectos fugaces. Cristina ha hecho con la misma ligereza que todos sus contemporáneos, sus versos, poco variados de forma y pensamiento, tersos e incoloros, suaves y limpios, con una leve melancolía juguetona. Son poesías auténticamente literarias y en las ideas y

en el tono perfectamente cortesanas. Recuerdan los medallones de marfil del siglo XIV, que en una forma puramente convencional repiten siempre los mismos motivos: *una escena de caza*, un motivo de *Tristán e Iseo* o del *Roman de la Rose*, linda, fresca y graciosamente. Y cuando Cristina acierta a unir con su dulce refinamiento el tono de la canción popular, surge muchas veces algo de una absoluta pureza.

Un retorno:

Tu soies le très bien venu,
M'amour, or m'embrace et me baise
Et comment t'es tu maintenu
Puis ton depart? Sain et bien aise
As tu esté tousjours? Ça vien
Costé moy, te sié et me conte
Comment t'a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.
—Ma dame, a qui je suis tenu
Plus que aultre, a nul n'en desplaise,
Sachés que desir m'a tenu
Si court qu'oncques n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loings de vous. Amours, qui cuers dompte
Me disoit: "Loyauté me tien,
Car de ce vueil savoir le compte."
—Dont m'as tu ton serment tenu
Bon gré t'en sçay, par Saint Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; or t'apaise
Et me dis se scez de combien
Le mal qu'en as eu a plus monte
Que cil qu'a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.
—Plus mal que vous, si com retien,

Ay eu, mais dites sanz mesconte,
Quans baisiers en aray je bien?
Car de ce vueil savoir le complete.[*987]

Una ausencia:

II a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.
Mon cuer remaint mome et cois,
Il a au jour d'ui un mois.
«A Dieu, me dit, je m'en vois»;
Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois[988].

Una entrega:

Mon ami, ne plourez plus;
Car tant me faittes pitié
Que mon cuer se rent conclus (se rinde al cabo)
A vostre doulce amistié.
Reprenez autre maniere;
Pour Dieu, plus ne vous doulez,
Et me faittes bonne chiere (cara alegre):
Je vueil quanque (todo lo que) *vous voulez*[989].
……

La delicada y espontánea feminidad de estas cancioncillas, sin las reflexiones fantásticas y gravemente masculinas, ni las galas multicolores de las figuras del *Roman de la Rose*, las hace muy atractivas para nosotros. No se nos ofrece en ellas más que un solo sentimiento, acabado juntamente de experimentar. El tema no ha hecho más que apuntar en el corazón y ya se

ha tornado imagen, sin necesidad de la ayuda del pensamiento. Por eso tiene también esta poesía con tan singular frecuencia aquella cualidad, que es característica tanto de la música como de la poesía en todas las épocas, cuando la inspiración descansa exclusivamente en la simple visión de un momento: el tema es puro y vigoroso, la canción empieza con un tono claro y firme, como el canto del mirlo, pero el poeta o el compositor se ha agotado ya a la primera estrofa; el sentimiento desaparece y el desarrollo se encenaga en una mala retórica. Es la decepción eternamente igual que nos deparan casi todos los poetas del siglo XV.

He aquí un ejemplo de las baladas de Cristina:

Quant chacun s'en revient de l'ost
Pour quoy demeures tu derriere?
Et si scez que m'amour entiere
T'ay baillée en garde et depost[*990].

Debiera esperarse una fina balada de Eleonora, francesa y medieval. Pero la poetisa no dispone más que de este comienzo, y después de otras dos breves estrofas que no dicen nada, pone fin a la cosa.

Véase la frescura con que empieza *Le debat dou cheval et dou levrier* de Froissart:

Froissart d'Escoce revenoit
Sus un cheval cui gris estoit.
Un blanc levrier menoit en lasse.
«Las», dist le levrier, je me lasse,
Grisel, quant nous reposerons?
Il est heure que nous mengons[*991].

Pero este tono no se mantiene, el poema se tuerce en seguida. El tema está sólo visto, no pensado. Los temas son, por lo demás, soberbiamente sugestivos muchas veces. En la *Danse aux Aveugles* de Fierre Michault vese a la humanidad en eterna danza alrededor de los tronos del amor, la

fortuna y la muerte[992]. Pero el desarrollo resulta desde el principio menos que mediocre. Una *Exclamación des os Sainct Innocent*, de autor desconocido, empieza con la voz de los huesos amontonados en los osarios del famoso cementerio:

Les os sommes des povres trespassez.
Cy amassez par monceaulx compassez,
Rompus, cassez, sans reigle ne compás…[*993].

Un comienzo muy apropiado al lúgubre lamento de los muertos. Pero de él no sale otra cosa que un *memento mori* de los más vulgares.

Son todos asuntos apropiados para obras del arte plástico. Para el pintor, esta visión suelta lleva ya en sí la materia del desarrollo completo; mas para el poeta no es suficiente.

Capítulo 21

La imagen y la palabra, II

EN CAPACIDAD expresiva, ¿es entonces la pintura del siglo XV superior a la literatura en todos los respectos? No. Quedan siempre esferas en las cuales dispone la literatura de posibilidades de expresión más ricas y más directas que el arte plástico. Ante todo, tenemos una de estas esferas en la burla. El arte plástico sólo puede expresar en escasa medida lo cómico, rebajándose a la caricatura. Lo cómico, expresado de un modo puramente visual, tiene la inclinación a tornar a la gravedad. Su expresión pictórica sólo puede marchar al mismo paso que la verbal allí donde es muy pequeña la mezcla del elemento cómico con la forma dada a la vida, allí donde sólo es condimento y no predomina en el sabor del manjar. Como una de estas esferas de lo cómico elevado a la ínfima potencia puede considerarse la pintura de género.

En esta pintura hállase aún el arte plástico completamente en su propio terreno. El desenfrenado trabajar los detalles que hemos reconocido como rasgo peculiar de la pintura del siglo XV, conviértese insensiblemente en la complacencia por la narración de pequeñeces, en la pintura de género. En el maestro de Flémalle el detallar se ha tornado totalmente *genre*. Su *San José carpintero* está sentado, confeccionando ratoneras. El carácter específico de la pintura de género revélase en todos los detalles. De la manera que tiene van Eyck de dejar abierto el postigo de una ventana, o de pintar un aparador

o una chimenea, a la que tiene el maestro de Flémalle, se ha dado el paso que va desde la pura visión pictórica al género. Pues bien, ya en esta esfera tiene la palabra desde el primer momento una dimensión más que la imagen. La palabra puede reproducir *explicite* el estado de ánimo. Recordemos una vez más las descripciones que hace Deschamps de la belleza de los castillos. En rigor son un fracaso y quedan infinitamente por debajo de lo que sabía hacer de esta belleza el arte de la miniatura. Pero comparemos ahora la balada en que Deschamps describe, en su cuadro de género, cómo yace enfermo en su mísero castillo de Fismes[994]. Las lechuzas, las cornejas, los estorninos y los gorriones que anidan en su torre, no le dejan dormir:

C'est une estrange melodie
Qui ne semble pas grant deduit
A gens qui sont en maladie.
Premiers les corbes font sçavoir
Pour certain si tost qu'il est jour:
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sanz sejour;
Mieulx vauldroit le son d'un tabour
Que telz cris de divers oyseaulx,
Puis vient la proie; vaches, veaulx,
Crians, muyans et tout ce nuil,
Quant on a le cervel trop vuit,
Joint du moustier la sonnerie,
Qui tout l'enlendement destruit
A gens qui sont en maladie[*995].

Por la noche llegan las lechuzas y asustan al enfermo con sus lúgubres graznidos que despiertan la idea de la muerte:

C'est froit hostel et mal reduit
A gens qui sont en maladie[*996].

Tan pronto como penetra un simple resplandor de comicidad, o tan siquiera de jovialidad narrativa, en el procedimiento de la sarta enumerativa, ya no causa ésta una impresión tan fatigosa. La pintura vivaz de las costumbres de la burguesía, la complacencia en las amplias descripciones de la *toilette* femenina, interrumpen la monotonía. En su largo poema alegórico *L'espinette amoureuse* nos regocija de pronto Froissart con una enumeración de cerca de sesenta juegos infantiles a que él solía jugar en Valenciennes, cuando era pequeño[997]. Ha empezado ya también el culto literario del demonio de la gula. Las exuberantes comidas de un Zola, un Huysmans, un Anatole France, tienen sus prototipos ya en la Edad Media. Cuán apetitosamente describe Froissart cómo los *bon vivants* bruseleses rodean en la batalla de Basweiler al grueso duque Wenceslao, llevando consigo a sus servidores con grandes botellas de vino en el pomo del arzón, con pan y queso, pasteles de salmón, trucha y anguila, todo fina y limpiamente envuelto en pequeñas servilletas, y resultando así un obstáculo al orden de batalla[998].

Gracias a sus dotes para pintar cuadros de género puede la literatura de aquella época poner en verso hasta las cosas más prosaicas. Sin descender por ello de su nivel poético habitual, puede servir a Deschamps una poesía para recordar el pago de una deuda. En toda una serie de baladas mendiga un traje de fiesta que le han prometido, leña, un caballo, el salario que le es debido[999].

Un paso más y se pasa del cuadro de género a la extravagancia burlesca, o si se quiere, a lo breughelesco. También en esta forma de lo cómico sigue siendo la pintura equivalente a la literatura. El elemento breugheliano existe ya plenamente desarrollado en el arte hacia el 1400. Se le descubre en el José de la *Huida a Egipto*, de Broederlam, que se encuentra en Dijón; en los soldados durmientes de *Las tres Marías en el sepulcro*, que se han atribuido a Huberto van Eyck. Nadie es tan vigoroso en la extravagancia deliberada *como* Pablo van Limburg. Un espectador de la *Presentación de María en el Templo* lleva un gorro de nigromante de una vara de largo y unas mangas de una toesa. Su humor burlesco se revela en la pila bautismal, que ostenta tres monstruosas máscaras con la lengua fuera, y en la *Visita de la Virgen a*

Santa Isabel, en que un héroe combate desde una torre con un caracol y otro hombre lleva en una carretilla a un cochinillo que toca la gaita[1000].

La literatura del siglo XV es extravagante casi a cada página. Testigos, su estilo artificioso y las vestimentas sumamente fantásticas de sus alegorías. Predilectos de ella son ya también los motivos en que más tarde había de dar Breughel rienda suelta a su turbulenta fantasía, como, por ejemplo, la disputa entre el Carnaval y la Cuaresma, la lucha entre el pescado y la carne. En alta medida breugheliana es la acre visión de Deschamps, en que las tropas reunidas en Sluis para ir contra Inglaterra se le presentan al centinela como un ejército de ratas y ratones:

«Avant, avant!, tirez vous ça.
»Je voy merveille, ce me semble.»
—«Et quoy, guette, que vois-tu là?»
«Je voy dix mille rats ensemble
»Et mainte souris qui s'assemble
»Dessus la rive de la mer…»

Otra vez toma asiento triste y distraídamente a la mesa, en la corte, y ve cómo comen los cortesanos. El uno mastica como un cerdo el otro roe como un ratón, uno usa sus dientes como una sierra, éste hace con la cara unas contorsiones grotescas, la barba de aquél barre aquí y allá… «Mientras comían parecían diablos»[1001].

En cuanto la literatura describe la vida popular, cae por sí misma en aquel recio realismo, sazonado de caprichoso humor, que había de desarrollarse tan pronto y de un modo tan floreciente en el arte plástico. La descripción que hace Chastellain del pobre labriego que acoge al duque de Borgoña extraviado, produce la misma impresión que un cuadro de Breughel[1002]. La égloga con su descripción de los pastores comiendo, bebiendo y requiriendo de amores está desviándose continuamente de su tema básico, sentimental y romántico, para pasar a un fresco naturalismo de efectos levemente cómicos. En esta esfera entra también el interés por los andrajosos, que empieza a hacerse sentir ya en la literatura y en el arte

plástico del siglo XV. Las miniaturas de calendario destacan llenas de complacencia la rodilla desgarrada de los segadores en el campo de trigo, y la pintura, los harapos de los mendigos, que excitan a la misericordia. Aquí es donde empieza la línea que conduce, pasando por las aguafuertes de Rembrandt y los rapaces de Murillo, a los tipos callejeros de Steinlen.

Pero en esto salta a la vista una vez más la gran diferencia entre la manera pictórica y la manera literaria de considerar las cosas. Mientras que el arte plástico capta ya lo que hay de pictórico en el mendigo, o sea el encanto de la forma, lo que de él repercute en la literatura es en un principio simplemente su significación, ya sea que aquélla lo compadezca, lo encomie o lo maldiga. Y justamente en estas maldiciones residen los prototipos del realismo literario en la descripción de la pobreza. Los mendigos habíanse convertido hacia el final de la Edad Media en una espantosa plaga. En las iglesias iban y venían en lamentables tropeles, impidiendo el culto divino con su estrépito y algarabía. Entre ellos había mucha mala gente, muchos *validi mendicantes.* El cabildo de *Notre Dame* de París intentó en 1428 vanamente confinarlos a las puertas de la iglesia. Sólo más tarde consiguió arrojarlos, al menos del coro, a las naves de la iglesia[1003]. Deschamps no se cansa de denotar su odio contra estos miserables. Los considera a todos como hipócritas y engañadores. ¡Echadlos a palos de la iglesia, exclama; hacedlos colgar o quemar![1004]. El camino que va desde aquí hasta la moderna descripción literaria de la miseria parece mucho más largo que el recorrido por el arte plástico. En la pintura se introdujo totalmente por sí mismo un nuevo sentimiento; en la literatura, por el contrario, hubo de crearse antes un nuevo sentimiento social, formas totalmente nuevas de expresión.

El arte plástico puede ir al mismo paso que la palabra allí donde el elemento cómico, fuerte, débil, fino o grosero reside en el simple aspecto de la situación misma, como en el cuadro de género y en el género burlesco. Pero había otras esferas de lo cómico en absoluto inaccesibles a la expresión pictórica, a las cuales ni el color, ni la línea podían darles ni quitarle!» nada. La literatura reina sin límites dondequiera que lo cómico trata de constituir un estímulo positivo de la risa, o sea en el campo tan fecundo de la sonora carcajada: en la comedia, la farsa, la poesía burlesca,

los chascarrillos; en suma, en todas las formas de lo cómico grosero. Por boca de este rico tesoro de la cultura de la última Edad Media habla un espíritu totalmente peculiar.

También es la literatura la maestra allí donde la burla hace sonar sus notas más finas y se expansiona a costa de lo más serio de la vida, el amor y aun el propio dolor: en la esfera de la leve sonrisa. Por su mezcla con la ironía se hicieron las formas de la erótica, tan artificiosas y desgastadas por el uso, susceptibles de refinamiento y purificación.

Fuera de la erótica es aún la ironía tosca e ingenua. El francés de 1400 observa aún, de vez en vez, la precaución de advertir expresamente a su lector cuándo habla con ironía. Deschamps encomia aquellos buenos tiempos; todo marcha excelentemente, por todas partes reina la paz y la justicia:

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble du temps que voy,
Et je respons: c'est tout honour,
Loyauté, verité et foy,
Larguesce, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'advance
Pour le commun; mais, par ma loy
Je ne di pas quanque je pense[*1005].

O en otro pasaje, al final de una balada de la misma tendencia: *Tous ces poins a rebours retien*[1006]. Y una vez más con el estribillo: *C'est grant pechiez d'ainsy blasmer le monde:*

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute vertu habonde;
Mais tel m'orroit (oiría) *qui diroit: «Il se ment»…*[1007]

Un *bel esprit* de la segunda mitad del siglo XV titula en epigrama: *Soubz une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et du plus meschant*

peinctre du monde, par manière d'yronnie par maître Jehan Robertet[1008].

Cuán fina, por el contrario, sabe ser ya la ironía, tan pronto como roza el amor. Mézclase entonces con la dulce melancolía, con la suave delicadeza, que hace algo nuevo de la erótica del siglo XV, no obstante la pervivencia de las formas antiguas. El árido corazón se derrite en un sollozo. Resuena un tono que aún no había sonado en el amor terreno: *de profundis.*

Es la tranquila burla de sí mismo, la figura del *amant remis et renié*, con que se presenta Villon. Son las suaves y breves canciones de la desilusión que canta Charles d'Orleáns. El dolor sereno, el *Je riz en pleurs*, no era sólo un descubrimiento de Villon. Un antiguo lugar común bíblico, *risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupa*[*1009], revivía en una nueva aplicación, adquiría un nuevo contenido sentimental, un refinado y amargo valor afectivo. Alain Chartier, el pulido poeta cortesano, conoce este motivo tan exactamente como Villon, el vagabundo. Antes que en ambos ya se encuentra en Othe de Granson. En Alain Chartier se lee:

Je n'ay bouche qui puisse rire,
Que les yeulx ne la desmentissent:
Car le cuer l'en vouldroit desdire
Par les termes qui des yeulx issent.

O más extensamente, hablando de un amante afligido:

De faire chiere s'efforçoit
Et menoit une joye fainte,
Et à chanter con cueur forçoit
Non pas pour plaisir, mais pour crainte.
Car tousjours ung relaix de plainte
S'enlassoit au ton de sa voix,
Et revenoit à son attainte
Comme l'oysel au chant du bois[*1010].

Al final de un poema niega el poeta su dolor en el tono de la canción:

Cest livret voult dicter et faire escripre
Pour passer temps sans courage villain
Ung simple clerc que l'en appelle Alain,
Qui parle ainsi d'amours pour oyr dire[*1011].

O lo hace en un cuadro de género, como el trazado al final del infinito Cuer *d'amours espris*, del rey René. El ayuda de cámara mira con una bujía si el corazón del rey no ha desaparecido, pero no logra descubrir en el costado ningún orificio:

Sy me dist tout en soubzriant
Que je dormisse seulement
Et que n'avoye nullement
Pour ce mal garde de morir[*1012].

Las antiguas formas convencionales adquieren un nuevo frescor gracias al nuevo sentimiento. Nadie ha llevado la habitual personificación de los sentimientos tan lejos como Charles d'Orleáns. Ve su corazón enteramente como un ser distinto:

Je suys celluy au cueur vestu de noir…[1013]

La antigua lírica, incluso el *dolce stil nuovo*, no habían tomado las personificaciones con tan sagrada gravedad. En Orleáns no pueden trazarse los límites entre lo grave y lo burlesco. Exagera la personificación, sin menoscabo de la finura del sentimiento:

Un jour à mon cueur devisoye
Qui en secret à moy parloit,
Et en parlant lui demandoye
Se point d'espargne fait avoit
D'aucuns biens quant Amours servoit:
Il me dist, que très voulentiers

La vérité m'en compteroit,
Mais qu'eust visité ses papiers.
Quant ce m'eut dit, il print sa voye
Et d'avecques moy se partoit.
Après entrer je le véoye
En ung comptouer qu'il avoit:
Lá, de ça et de là queroit,
En cherchant plusieurs vieulx caiers
Car le vray monstrer me vouloit
Mais qu'eust visita ser papiers…[*1014]

Aquí prepondera lo cómico; pero en lo que sigue prepondera la gravedad:

Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler;
Car elle dort et ne veult s'esveiller;
Toute la nuit en peine a despensée.
En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler…[*1015].

El revestimiento de lo erótico con formas religiosas no sirve tan sólo para practicar un obscuro lenguaje figurado y una grosera irreverencia, como en las *Cent nouvelles nouvelles.* Presta asimismo su forma al más tierno poema amoroso, casi elegiaco, que ha producido el siglo XV: *L'amant rendu cordelier à l'observance d'amours* (El amante que se volvió franciscano de la regla del amor). Con la mezcla de profanación de las cosas religiosas, de que gustaba el espíritu del siglo XV, adquiría para él un sabor picante aquella erótica blanda y melancólica.

El motivo de los amantes convertidos en los profesos de una Orden religiosa había dado ocasión en el círculo de Carlos de Orleáns para fundar

una Hermandad poética que se llamaba *Les amoureux de l'observance.* A esta Orden debe de haber pertenecido el poeta desconocido de *L'amant rendu cordelier* —que no es Martial d'Auvergne, como se había creído[*1016].

El pobre amante, decepcionado, renuncia al mundo, entrando en el maravilloso claustro en que sólo se acoge a los enamorados afligidos, *les amoureux martyrs.* En sosegado coloquio con el prior, refiere la tierna historia de su amor desdeñado, y es exhortado a olvidar éste. Bajo la satírica veste medieval late ya plenamente el sentimiento de un Watteau y del culto de Pierrot, simplemente, sin claros de luna. —¿No tenía ella la costumbre, pregunta el prior, de dirigiros una mirada afable, o de deciros al pasar un *Dieu gart?*— Tan lejos no se llegó nunca, responde el amante; pero de noche permanecía yo tres largas horas delante de su puerta, mirando hacia arriba, hacia el canalón del tejado:

Et puis, quant je oyoye (ola) *les verrières*
De la maison qui cliquetoient,
Lors me sembloit que mes prières
Exaussées d'elle sy estoient.

«¿Estabais seguro de que ella os observaba?», pregunta el prior.

Se m'aist Dieu, j'estoye tant ravis,
Que ne savoye mon sens ne estre,
Car, sans parler, m'estoit advis
Que le vent ventoit sa fenestre
Et que m'avoit bien peu congnoistre.
En disant bas: «Doint bonne nuyt»,
Et Dieu scet se j'estoye grant maistre
Après cela toute la nuyt[*1017].

En este estado de beatitud dormía espléndidamente:

Tellement estoie restauré
Que, sans tourner ne travailler,
Je faisoie un somme doré,
Sans point la nuyt me resveiller,
Et puis, avant que m'abiller,
Pour en rendre à Amours louanges,
Baisoie troys fots mon orillier,
En riant à par moy aux anges[*1018].

En el acto de su solemne profesión en la Orden pierde el sentido la dama que le ha desdeñado, de cuyos vestidos cae un corazoncito de oro, esmaltado con lágrimas, que él le ha regalado:

Les aultres, pour leur mal couvrir
A force leurs cueurs retenoient,
Passans temps a clorre et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvent les feuillès tournoient
En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs que menoient
Monstroient bien leur affection[*1019].

Cuando el prior le enumera finalmente sus nuevos deberes y le exhorta a no escuchar nunca al ruiseñor, ni a adormecerse entre *eglantiers et aubespines,* ni sobre todo a mirar a los ojos de las mujeres, rompe el poema en una melodía sin fin de estrofas, que son todas simples variaciones del tema *Doux yeux:*

Doux yeulx qui tousjours vont et viennent;
Doux yeulx eschauffans le plisson
De ceulx qui amoureux deviennent…
Doux yeulx a cler esperlissans,
Qui dient: C'est fait quant tu vouldras,

A ceulx qu'ils sentent bien puissans…[*1020].

Este dulce y suave tono de serena melancolía penetra insensiblemente en el siglo XV todas las formas convencionales de la erótica. Como consecuencia aparece de pronto, animando la antigua sátira contra las mujeres, llena de cínica mofa, un sentimiento muy distinto y más fino. En las *Quinze joyes de mariage* está mitigado el antiguo y rudo menosprecio de la mujer por un tono de sereno pesar y desilusión que les da la melancolía de una moderna novela de amor. Los pensamientos están ligera y fugazmente expresados; las conversaciones son harto delicadas para la maligna intención.

Las posibilidades expresivas del amor tenían detrás de sí en la literatura una escuela de siglos, con maestros de espíritu diverso como Platón y Ovidio, los trovadores Dante y Jean de Meun. El arte plástico, por el contrario, era aún en esta esfera extraordinariamente primitivo y siguió siéndolo durante largo tiempo. Sólo en el siglo XVIII se pone la expresión pictórica del amor, en refinamiento y en plenitud, al nivel de su descripción literaria. La pintura del siglo XV todavía no sabe ser ni frívola ni sentimental. La expresión de la travesura le está rehusada. El retrato de la solterona Lysbet van Duvenvoorde, pintado antes de 1430 por un maestro desconocido, muestra una figura de tan severa dignidad, que se la había considerado como la donante de un ex voto. Pero en la banderola que lleva en la mano se lee: *Mi verdriet lange te hopen. Wie is hi die syn hert hout open?*[*1021] Este arte conoce la castidad y la obscenidad, pero todavía no posee recursos de expresión para las zonas intermedias y más templadas. Sobre la vida amorosa dice poco, y esto poco en una forma ingenua e inocente. Naturalmente, debemos recordar una vez más que se han perdido la mayor parte de las obras de esta índole existentes en otro tiempo. Serla de un extraordinario interés para nosotros poder comparar los desnudos de van Eyck en su *Baño de mujeres,* o en aquel otro de Rogier, en que dos jóvenes miran riendo por una rendija (ambos cuadros están descritos por Fazio), con las figuras de Adán y Eva, que aparecen en el altar de Gante. En *Adán y Eva* no falta, por lo demás, completamente el elemento erótico. El artista ha observado con todo rigor el código convencional de la belleza femenina en

los senos pequeños y demasiado altos, en los largos y delgados brazos, en el cuerpo un poco saliente. Pero todo lo ha hecho con absoluta ingenuidad, sin la menor capacidad o el más leve intento para excitar los sentidos. *Charme* (encanto) debe ser, por el contrario, el elemento esencial de la pequeña *Magia amorosa*, designada como «Escuela de Juan van Eyck»[1022]: un cuarto en que una muchacha desnuda, como pide la magia, conjura por medios mágicos a su amado. El desnudo es de esa modesta lascivia, cuya línea podemos seguir en las figuras de Cranach.

Si la pintura aspiraba tan raramente a ser estímulo de los sentidos, no era por gazmoñería. La última Edad Media presenta un singular contraste entre un sentimiento del pudor fuertemente acusado y una asombrosa despreocupación. No necesitamos citar ejemplos de esta última: se exterioriza a cada página. En cuanto al sentimiento del pudor, resalta, por ejemplo, en lo siguiente: En las peores escenas de matanza y de saqueo déjanse a las víctimas la camisa o los calzones. El burgués de París no se indigna contra nada tanto como contra la infracción de esta regla: *et ne volut pas convoitise que on leur laissast neis leurs brayes* (ni siquiera sus bragas), *pour tan qu'ilz vaulsissent* (valiesen) *4 deniers, qui estoit un des plus grans cruaultés et inhumanité chrestienne à aullre* (con el prójimo) *de quoy ont peut parler*[*1023] En el relato de la crueldad del bastardo de Vauru con una pobre mujer le espanta la canallada de cortarle los vestidos inmediatamente por debajo de la cintura mucho más que los restantes martirios[1024]. Con respecto al concepto del pudor entonces reinante, es doblemente notable que se concediese a la figura femenina, tan poco cultivada en el arte, una plaza tan libre en el *tableau vivant.* En ninguna entrada triunfal faltaban las escenas, *personnages* de diosas o ninfas desnudas, como las que vio Durero con ocasión de la entrada de Carlos V en Amberes el *año* 1520[1025] y que Hans Makart interpretó erróneamente como si esas mujeres hubiesen formado también parte de la comitiva. Estas escenas eran representadas en pequeños escenarios colocados en determinados lugares; a veces, incluso en el agua, como por ejemplo, las sirenas que nadaban en el Leie, junto al puente, *toutes nues et échevelées ainsi comme on les peint*, cuando Felipe *el Bueno* hizo su entrada en Gante el año 1457[1026]. El juicio de Paris era el asunto preferido para estas

escenas. No hay que buscar en esto ni un sentido helénico de la belleza, ni una trivial impudicia, sino tan sólo una sensualidad ingenua y popular. Jean de Roye describe con las siguientes palabras las sirenas que en la entrada de Luis XI en Paris, el año 1461, estaban colocadas no lejos de Cristo crucificado entre los dos ladrones: *Et sy avoit encores trois bien belles filles, faisans personnages de seraines toutes nues, et leur veoit on le beau tetin droit, separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisant, et disoient de petiz motetz et bergeretes* (sentencias y versos pastoriles); *et près d'eulx jouoient plusieurs bas instrumens qui rendoient de grandes melodies*[1027]. Molinet refiere la complacencia con que el pueblo contemplaba el juicio de París, cuando la entrada de Felipe *el Hermoso* en Amberes el año 1494; *mais le hourd* (tribuna) *où les gens donnoient le plus affectueux regard fut sur l'histoire des trois déesses, que l'on véoit au nud et de femmes vives*[1028]. Lejos se estaba, por lo demás, de todo puro sentido de la belleza, cuando en Lila se parodió el año 1468, con ocasión de la entrada de Carlos *el Temerario*, aquel tema con una Venus gorda, una Juno flaca y una Minerva jorobada[1029]. Hasta muy entrado el siglo XVI siguieron de moda estas exposiciones del desnudo. En la entrada del duque de Bretaña en Reims, en 1532, se vio una Ceres desnuda con un Baco[1030], y hasta el mismo Guillermo de Orange fue obsequiado en su entrada en Bruselas, el 18 de septiembre de 1578, con una Andrómeda, «una doncella sujeta con cadenas y tan desnuda como había nacido del seno materno; se hubiese dicho realmente que era una imagen de mármol», así dice Johan Baptista Houwaert, que había organizado los *tableaux*[1031].

La inferioridad de las facultades expresivas de la pintura frente a la literatura no se revela, por lo demás, tan sólo en las esferas que hemos tratado hasta ahora: la esfera de lo cómico, la de lo sentimental y la de lo erótico. Sus límites resultan visibles también en otras esferas, tan pronto como ya no cuenta con el apoyo de la actitud preferentemente visual, en que hemos creído ver en general la razón de la superioridad de la pintura sobre la literatura en aquella época. Tan pronto como se necesita algo más que la mera imagen directa y exacta de lo natural, desciende más y más la superioridad de la pintura, hasta que se reconoce, de pronto, cuán bien fundado estaba el reproche de Miguel Ángel: este arte quiere representar,

simultánea y perfectamente, muchas cosas, de las cuales una sola tendría bastante importancia para que se empleasen en ella todas las fuerzas.

Tornemos nuevamente a un cuadro de Juan van Eyck. Su arte no es superado en tanto trabaja de cerca, microscópicamente, por decirlo así: en los rasgos faciales, en las estofas de los trajes, en las joyas. En todo esto basta la observación absolutamente rigurosa. Pero tan pronto como tiene que transmutarse en algún modo la realidad percibida —como ocurre en la representación de edificios y de paisajes—, se advierten algunos puntos flacos, a pesar del intimo incentivo que emana de la ingenua perspectiva: cierta incoherencia, una disposición algo deficiente. Y el fracaso resulta tanto más claro cuanto más ponderada disposición exige el asunto, cuanto más libre tiene que ser en el caso correspondiente una forma.

Nadie negará que en los breviarios ilustrados superan las hojas de calendario a las escenas de la Historia Sagrada. En aquéllas bastaba la percepción directa y una reproducción fiel. Mas para componer una acción importante, una escena movida con muchas personas, era necesario, ante todo, un sentimiento de construcción y de unificación rítmicas, como el que había poseído un día Giotto y como volvió a poseerlo de nuevo Miguel Ángel. Ahora bien: la esencia del arte del siglo XV era la multiplicidad. Sólo allí, pues, donde la multiplicidad misma conduce de nuevo a la unidad, se alcanza el efecto de una alta armonía, tal en la *Adoración del Cordero.* Aquí tenemos, efectivamente, un ritmo, un ritmo incomparablemente intenso, el ritmo poderoso y dominante de todos aquellos grupos que avanzan hacia el centro. Es, empero, un ritmo encontrado en cierto modo por medio de una coordinación puramente aritmética, un ritmo nacido de la pluralidad misma, van Eyck elude las dificultades de la composición, dando solamente escenas en estricto reposo. Alcanza una armonía estática, no dinámica.

En esto, ante todo, radica la gran distancia entre Rogier van del Weyden y van Eyck. Rogier se limita para encontrar el ritmo. No siempre lo alcanza, pero aspira siempre a él.

Ahora bien; para los principales temas de la Historia Sagrada había una tradición antigua y rigurosa en la manera de tratarlos. El pintor no necesitaba buscar por sí mismo la disposición de su cuadro[*1032]. Algunos de aquellos asuntos llevaban casi de suyo una arquitectura rítmica. En unas

Santas mujeres, un *Descendimiento*, una *Adoración de los pastores* surgía el ritmo como por sí solo. Piénsese en la *Pietà*, de Rogier van der Weyden, de Madrid; en las de la escuela de Avignon, del Louvre y de Bruselas; en las de Petrus Cristus, de Geertgen tot Sint Jans, de las *Belles heures d'Ailly*[1033].

Pero cuando la escena es más animada, como en la *Coronación de espinas*, en el *Via Crucis*, en la *Adoración de los Reyes*, crecen las dificultades de la composición, y la consecuencia es, las más de las veces, cierta agitación, una insuficiente unidad del cuadro. Y cuando la norma iconográfica de la Iglesia deja en la estacada al artista, éste se encuentra bastante desamparado. Ya las escenas del *Juicio*, de Dirk Bouts y Gerard David, que llevaban consigo cierta solemne disposición, son bastante flojas en la composición. Pero ésta resulta torpe y desmañada en el *Martirio de San Erasmo*, de Lovaina, y en el de *San Hipólito*, que es descuartizado por cuatro caballos, de Brujas. La defectuosa arquitectura del cuadro produce en ambos casos un efecto repelente.

Tan pronto, en fin, como se trata de dar forma a fantasías nunca vistas, incurre el arte del siglo XV en el ridículo. Los estrictos asuntos libraban la alta pintura del ridículo; pero la ilustración de libros no podía sustraerse a la representación de todas las fantasías mitológicas y alegóricas que creaba la literatura. Un buen ejemplo es suministrado por la ilustración de la *Epitre d'Othéa à Héctor*[1034], una fantasía mitológica de Cristina de Pisan, que llega hasta el detalle. En ella tenemos lo más desgraciado que cabe imaginarse. Los dioses griegos llevan grandes alas adosadas a sus mantos de armiño o a sus trajes de corte borgoñones. Toda la disposición es tan absurda como la expresión. Minos, Saturno devorando a sus hijos, Midas repartiendo los premios, todos resultan igualmente simples. Pero tan pronto como el ilustrador pudo complacerse dibujando en el fondo un pastorcillo con sus ovejas o un montículo con una horca y una rueda, revela su destreza habitual[1035]. Éste es el punto en que reside el límite de la fuerza plástica de estos artistas. En la libre creación son, en último término, tan limitados como los poetas.

La alegoría había metido a la fantasía en un callejón sin salida, encadenando a la imagen con la idea y a ésta con aquélla. La imagen no puede tomar libremente forma, porque debe transcribir fielmente la idea, y

la idea es impedida en su vuelo por la imagen. La fantasía habíase habituado a traducir la idea en imagen del modo más somero posible, sin sentido estilístico alguno. La Templanza lleva en la cabeza un reloj para indicar su naturaleza. El ilustrador de la *Epitre d'Othéa* copió para ello sencillamente el pequeño reloj de pared que ya había colgado de los muros, en Felipe *el Bueno*[*1036]. Cuando un espíritu capaz de una observación exacta y natural, como Chastellain, dibuja figuras alegóricas de su propia invención, resultan extraordinariamente artificiales. En su *Exposition sur vérité mal prise*, una justificación aneja a su audaz poema política *Le dit de vérité*[1037], divisa cuatro damas que le apostrofan. Se llaman *Indignation*, *Reprobation*, *Accusation*, *Vindication*. Véase cómo describe a la segunda[1038]: *Ceste dame droitcy se monstroit avoir les conditions seures, raisons moult aguës et mordantes; grignoit les dens et mâchoit ses lèvres: niquoit de la teste souvent; et monstrant signe d'estre arguëresse, sauteloit sur ses pieds et tournoit l'un costé puis ça, l'autre costé puis là; portoit manière d'impatience et de contradiction; le droit oeil avoit clos et l'autre ouvert; avoit un sacq plein de livres devant lui, dont les uns mit en son escours comme chéris, les autres jetta au loin par despits deschira papiers et feuilles; quayers jetta au feu félonnement; rioit sur les uns et les baisoit, sur les autres cracha par cilennie et les foula des pieds; avoit une plume en sa main, pleine d'encre, de laquelle roioit maintes ecritures notables…; d'une esponge aussy noircissoit aucunes ymages, autres esgratinoit aux ongles… et les tierces rasoit toutes au net et les planoit comme pour les mettre hors de memoire; et se monstroit dure et felle ennemie à beaucoup de gens de bien, plus volontairement que par raison*[*1039]. En otro lugar ve cómo *Dame Paix*, extendiendo y sacudiendo en el aire su manto, se divide en otras cuatro damas: *Paix de coeur, Paix de bouche, Paix de semblant, Paix de vray effet*[1040]. En otra de sus alegorías aparecen, una vez más, figuras femeninas: *la Pesanteur de tes pays, Diverse condition et qualité de tes divers peuples, L'envie et haine des François et des voisines nations*, que así se llaman, como si se pusiese en alegoría un articulo de fondo político[1041]. Todas estas figuras están puramente inventadas y no vistas, como resulta con evidencia del hecho de llevar sus nombres en banderolas. Chastellain no ve, pues, a estos seres circular reales y vivos en la fantasía,

sino que se imagina un cuadro o una escena, por decirlo así, en que están representados.

En *La mort du duc Philippe, mystère par manière de lamentation*, ve a su duque bajo la figura de un frasco lleno de precioso ungüento, que desciende del cielo, pendiente de un hilo; la tierra ha amamantado el frasco a sus pechos[1042]. Molinet ve a Cristo como un pelícano (una imagen usual), que no sólo alimenta con su sangre a sus hijuelos, sino que a la vez lava con ella el espejo de la muerte[1043].

Toda inspiración estética se ha evaporado. Degeneración en frivolidad y rebuscamiento falto de todo gusto. Un espíritu agotado, que espera una nueva fecundación. En el motivo del sueño, tan traído y llevado como marco de una acción, casi nunca se advierte la existencia de auténticos elementos de los sueños, como los que se encuentran en Dante y en Shakespeare. Ni siquiera se persigue siempre dar la ilusión de que el poeta haya vivido realmente sus fantasías como una visión. Chastellain se llama a sí mismo *l'inventeur ou le fantasieur de ceste vision*[1044].

En el campo agostado de la alegoría solamente la burla logra seguir dando nuevas flores. Tan pronto como la alegoría está sazonada de humorismo, emerge aún de ella una suerte de efecto. Deschamps pregunta al médico cómo les va a las virtudes y al derecho:

Phisicien, comment fait Droit?
—Sur m'ame, il est en petit point… (está en tierra).
—Que fait Raison?…
Perdu a son entendement
Elle parle mais faiblement,
Et Justice est toute ydiote[1045].

Se mezclan y confunden sin estilo las más heterogéneas esferas de la fantasía. No hay otro producto tan extravagante como el libelo político con vestidura de égloga. El poeta desconocido que se llama Bucarins ha recogido en *Le Pastoralet* todas las calumnias del partido borgoñón contra los Orleáns en el tono de la poesía bucólica: Orleáns, Juan *Sin Miedo* y todo el orgulloso y exaltado séquito de ambos aparecen como dulces pastores. El

traje de éstos está pintado de flores de lis o de leones rampantes; hay *bergiers à long jupel*, que son los clérigos[1046]. El pastor Tristifer, que es Orleáns, les quita a los demás el pan y el queso, las manzanas y las nueces y las zampoñas, y a las ovejas, las esquilas, amenazando a los que se resisten con su gran cayado. Hasta que él mismo es muerto con un cayado. En ocasiones olvídase el poeta de sus sombrías intenciones, y se entrega a la más dulce poesía idílica; pero pronto es interrumpida de nuevo la fantasía pastoril por malignas injurias políticas, que hacen un efecto deplorable[1047]. Falta todo ese sentido de estilo, toda la armonía que se enlazan, para nuestro modo de pensar, con el concepto del Renacimiento.

Molinet resuelve todos los motivos de la fe, de la guerra, de la heráldica y de la erótica en la forma de una proclama del Creador a todos los verdaderamente amantes:

«Nous Dieu d'amours, créateur, roy de gloire,
»Salut à tous vrays amans d'humble affaire (de clase humilde).
»Comme il soit vray que depuis la victoire
»De nostre filz sur le mont de Calvaire
»Plusieurs souldars (soldados) *par peu de congnoissance*
»De noz armes, font au dyable allyance…»

Por ende se les describen las justas armas, un escudo de plata, cuyo jefe es de oro con cinco llagas. A la Iglesia militante le es reconocido el derecho de reclutar a todos aquellos que quieran retornar al servicio de estas armas:

«mais qu'en (pero con) *pleurs et en larmes,*
»De (con) *cueur contrict et foy sans abuser* (engaño)»[1048].

Los artificios con que Molinet se conquistó las alabanzas de sus contemporáneos como ingenioso retórico y poeta se nos presentan a nosotros como la última degeneración de una forma expresiva, que se anonada a sí misma. Molinet se entrega a juegos de palabras del peor gusto: *Et ainsi demoura l'Escluse* (Sluys) *en paix qui lui fut incluse, car la guerre*

fut d'elle excuse plus solitaire que rencluse (una reclusa)[1049]. En la introducción de su prosificación moralizada del *Roman de la Rose* juega con su propio nombre: *Et affin que je ne perde le froment de ma labeur, et que la farine que en sera molue puisse avoir fleur salutaire, j'ay intencion, se Dieu m'en donne la grace, de tourner et convertir soubz mes rudes meulles* (muelas) *le vicieux au vertueux, le corporel en l'espirituel, la mondanité en divinité, et souverainement de la moraliser. Et par ainsi nous tirerons le miel hors de la dure pierre, et la rose vermeille hors des poignans espines, où nous trouverons grain et graine, fruict, fluer et feuille très souefve* (suave) *odeur, odorant verdure, verdoyant floriture, florissant nourriture, nourrisant fruict et fructifiant pasture*[1050]. ¡Cómo se ve aquí la decadencia de una época! ¡Cuán agotado y exprimido todo! Y no obstante admiraba el contemporáneo esta forma justamente como algo nuevo. La poesía medieval no conocía propiamente semejante jugar con las palabras; jugaba más bien con las imágenes. Como, por ejemplo, Olivier de la Marche, el pariente espiritual y admirador de Molinet:

Lá prins (cogí) *fièvre de souvenance* (recuerdos)
Et catherre de desplaisir,
Une migraine de souffrance,
Colicque d'une impascience,
Mal de dens non à soustenir,
Mon cueur ne porroit plus souffrir
Les regretz de ma destinée
Par douleur non accoustumée[1051].

Meschinot es aún tan esclavo de la desmayada alegoría como La Marche. Los cristales de sus *Lunnetes de princes* son *Prudence* y *Justice* — *Force* es la armadura; *Temperance,* la clavija que lo sujeta todo; *Raison* da al poeta estas gafas con las instrucciones para su uso. Enviada por el cielo, penetra *Raison* en su espíritu y quiere prepararse en él su comida; pero lo encuentra todo echado a perder por *Desespoir,* de tal forma que no hay nada *pour disner bonnement*[1052].

Todo parece degeneración y decadencia. Y, sin embargo, estamos ya en los tiempos en que el nuevo espíritu del Renacimiento invade los distintos países. Su gran impulso de reanimación, la nueva y pura forma, ¿dónde la encontramos?

Capítulo 22

El advenimiento de la nueva forma

LA RELACIÓN del humanismo naciente con el espíritu de la Edad Media moribunda es mucho más complicada de lo que propendemos a figurarnos. Vemos dos complejos culturales netamente separados y nos parece que la receptividad para la eterna juventud del mundo antiguo y la aversión a todo el desgastado aparato de la expresión medieval del pensamiento descienden sobre todos como una súbita revelación. Como si los espíritus, mortalmente fatigados de alegorías y de estilo flamígero, hubiesen comprendido de un golpe: no esto, sino aquello. Como si la áurea armonía de lo clásico hubiese irradiado de una vez ante sus ojos como una liberación, como si hubiesen abrazado a la Antigüedad con el júbilo de un alma que encuentra por fin su salvación.

Pero no es así. El clasicismo ha ido brotando poco a poco en medio del jardín del pensamiento medieval, entre la antigua flora exuberante. En un principio es simplemente un elemento formal de la fantasía. Sólo más tarde engendra una general revivificación. Sin embargo, el espíritu y las formas de expresión que estamos habituados a considerar como los antiguos, los medievales, no mueren todavía.

Para ver todo esto claramente seria útil observar el orto del Renacimiento, con más detalle del que es posible en estas páginas, no en Italia, sino en aquel país que había sido el terreno más fértil para cuanto

constituyó la magnífica riqueza de la auténtica cultura medieval: en Francia. Si se considera el *Quattrocento* italiano, en su confortador contraste con las postrimerías de la vida medieval en Francia, en Inglaterra o en el Imperio alemán, se siente que este siglo es un período cultural de mesura, alegría y libertad, puro y armonioso. El conjunto de las cualidades constituye lo que se considera como Renacimiento y en ellas se ve el sello del nuevo espíritu. Pero entretanto se ha olvidado —con la inevitable parcialidad sin la cual no es posible ningún juicio histórico— que también en la Italia del *Quattrocento* seguía siendo genuinamente medieval la sólida base de la vida cultural, más aún, que hasta en los espíritus del Renacimiento están grabados los rasgos de la Edad Media mucho más profundamente de lo que es habitual figurarse. Pero en el cuadro domina el tono del Renacimiento.

Si, por el contrario, se abarca de una mirada el mundo franco-borgoñón del siglo XV, la impresión preponderante es la de un estado de ánimo sombrío, una pomposidad bárbara, formas extravagantes y recargadas, una fantasía agotada —todos caracteres del espíritu medieval en su decadencia—. Pero esta vez se olvida que también aquí se acerca por todas partes el Renacimiento. Lo único que pasa es que aquí no domina todavía, no ha modificado aún el tono fundamental de la vida.

Lo característico es, pues, que el nuevo espíritu aparece como forma antes de llegar a ser realmente nuevo espíritu.

Las nuevas formas clasicistas surgen en medio de las antiguas ideas y las antiguas circunstancias de la vida. El despertar del humanismo no tuvo otra causa que el hecho de que un círculo erudito empezara a preocuparse algo más de lo usual por escribir con una sintaxis pura, latina y clásica. Este círculo florece, por el 1400, en Francia. Se compone de algunos miembros de la Iglesia y de la magistratura: Jean de Monstreuil, canónigo de Lila y secretario del rey; Nicolás de Clemanges, el famoso portavoz del clero reformista; Gontier Col, Ambrosius de Miliis, secretario del rey como el primero[1053]. Todos éstos se envían mutuamente bellas y pomposas epístolas humanísticas, que no ceden en modo alguno a los productos ulteriores del género, ni en la hueca generalidad de las ideas, ni en la presunción, ni en la violenta sintaxis y la oscura expresión, ni en la complacencia por los juegos de erudición. Jean de Monstreuil se apasiona

por saber cómo se escriben *orreolum* y *scedula*, con o sin *h*, y el uso de la *h* en las palabras latinas. «Si vos no venís en mi ayuda, caro maestro y hermano —escribe a Clemanges—[1054], pierdo mi buen nombre y soy digno de muerte. He advertido justamente que en mi última carta a mi padre y señor, el obispo de Cambray, en lugar del comparativo *propior*, presurosa y precipitada como esta pluma, ¡he puesto *proximior*! Corregidlo; si no compondrán nuestros críticos libelos infamatorios sobre ello»[1055]. Como se ve, las epístolas están destinadas a la publicidad, como ejercicios literarios de erudición. Genuinamente humanística es también su discusión con su amigo Ambrosius, que había acusado a Cicerón de contradicción y colocaba a Ovidio sobre Virgilio[1056].

En una de las epístolas hace una amplia descripción del monasterio de Charlieu, cerca de Senlis. Es sorprendente cuánto más legible se torna tan pronto como narra simplemente, en el estilo medieval, lo que se puede ver allí. Los gorriones acuden a comer al refectorio, de suerte que cabe dudar si el rey ha instituido las prebendas para los monjes o para los pájaros. Un pequeño reyezuelo hace como si fuese el abad. El asno del jardinero ruega al epistológrafo que se acuerde también de él en su epístola. Todo esto resulta lleno de un fresco incentivo, pero no es específicamente humanístico[1057]. No olvidemos que Jean de Monstreuil y Gontier Col son los mismos con quienes ya hicimos conocimiento como apasionados adoradores del *Roman de la Rose* y como miembros de la *Cours d'amours* de 1401[1058]. ¿No resalta en todo esto el elemento puramente superficial de la vida que era aún este primer humanismo? En rigor, no es más que un efecto más fuerte de la escolástica erudición medieval y se diferencia muy poco de la revivificación de la latinidad clásica, que se puede observar en Alcuino y los suyos, en la época de Carlomagno, y, posteriormente, en las escuelas francesas del siglo XII.

Aunque este primer humanismo francés se agosta dentro del mismo pequeño círculo de varones que lo había promovido, sin encontrar una continuación inmediata, tiene ya nexos con el gran movimiento internacional del espíritu. Para Jean de Monstreuil y los suyos vale ya Petrarca como un luminoso modelo. También es repetidamente citado por él Coluccio Salutati, el canciller florentino, que había introducido

aproximadamente desde 1370 la nueva retórica latina en el lenguaje de los documentos públicos[1059]. Pero en Francia, Petrarca es admitido aún en el círculo del espíritu medieval, si así se puede decir. Había tenido amistad personal con los espíritus directivos de una generación anterior, el poeta Felipe de Vitry, el filósofo y político Nicolás de Oresme, que había sido preceptor del delfín (Carlos V). También Philippe de Mézicres parece haberlo conocido. Y estos hombres no son, en ningún sentido, humanistas, por muchas novedades que contuviesen las ideas de Oresme. Si realmente, como presumía Paulin Paris[1060], la Peronne d'Armentières, de Machaut, sintió el deseo de tener relaciones amorosas con un poeta, por la influencia, no sólo del ejemplo de Heloisa, sino también de Laura, tenemos en *Le Voir-Dit* un notable testimonio de que una obra en que percibimos ante todo la aparición del pensamiento moderno podía inspirar, no obstante, un producto puramente medieval.

Aun sin esto, ¿no propendemos por regla general a ver a Petrarca y a Boccaccio demasiado exclusivamente por el lado moderno? Los consideramos como los primeros representantes del nuevo espíritu, y con razón. Pero sería inexacto suponer que, como primeros humanistas, ya no encajaban bien en el siglo XIV. Cualquiera que sea el nuevo aliento que anima su obra, pisan con toda ella en la cultura de su época. Pero además Petrarca y Boccaccio no deben principalmente la fama que alcanzaron fuera de Italia, en las postrimerías de la Edad Media, a las obras en la lengua nacional que habían de hacerles inmortales, sino a sus obras latinas. Petrarca fue, ante todo, para sus contemporáneos un Erasmo *avant la lettre*, un multiforme y delicioso autor de ensayos sobre la moral, la vida, un epistológrafo de buen tono, el romántico de la Antigüedad, con su *Liber de viris illustribus* y los *Rerurn memorandarum libri IV*. Los temas que trataba, *De contemptu mundi*, *De otio religiosorum*, *De vita solitaria*, ajústanse aún completamente a las ideas medievales. Su exaltación de los antiguos héroes se acerca a la veneración de los *neuf preux*[1061] mucho más de lo que se podía suponer. No es en absoluto nada extraño que hubiese relaciones entre Petrarca y Geert Groote. O que Jean de Varennes, el fanático de Saint-Lié[1062], invocase la autoridad de Petrarca para precaverse contra la sospecha de herejía[1063] y tomase de sus obras el texto para una nueva

oración, *Tota caeca christianitas.* Lo que Petrarca significaba para su siglo lo expresa Jean de Monstreuil en las palabras *devotissimus, catholicus ac celeberrimus philosophus moralis*[1064]. Hasta una lamentación por la pérdida del Santo Sepulcro, aquella idea tan genuinamente medieval, pudo tomar de Petrarca Dionisio Cartujano: «pero como el estilo de Francisco es retórico y difícil, prefiero citar el sentido de sus palabras mejor que la forma»[1065].

Con su despectiva afirmación de que fuera de Italia no había oradores ni poetas dio Petrarca un singular impulso a los ejercicios literarios clásicos de aquellos primeros humanistas franceses ya mencionados. Pues los eruditos de Francia no podían tolerarla. Nicolás de Clemanges y Jean de Monstreuil protestaron vivamente contra ella[1066].

Boccaccio adquirió en una esfera más reducida una influencia análoga a la de Petrarca. Estimábasele entonces no como autor del *Decamerone*, sino como *le docteur de patience en adversité*, el autor de los *Libri de casibus virorum illustrium* y *De claris mulieribus.* Con estas singulares compilaciones, relativas a la inconstancia del destino humano, habíase erigido Boccaccio en una especie de empresario de la Fortuna. Y así es como entiende Chastellain a messire Jehan Bocace[1067]. *Le Temple de Bocace* titula un tratado sumamente extravagante sobre toda clase de destinos trágicos de su tiempo, en que es invocado el espíritu del *noble historien* para llevar el consuelo al espíritu de Margarita de Inglaterra en medio de sus adversidades. Pero no puede en absoluto afirmarse que Boccaccio haya sido entendido defectuosa o erróneamente por los borgoñones del siglo XV, espíritus todavía enteramente medievales. Éstos percibían en él el lado fuertemente medieval que nosotros corremos peligro de olvidar por completo.

Lo que distingue el incipiente humanismo francés del italiano no es tanto la diversidad de las aspiraciones o del tono afectivo, como un matiz de erudición y de gusto. La imitación de la Antigüedad no resulta tan fácil para el francés como para el nacido bajo el cielo de Toscana o a la sombra del Coliseo. Los autores eruditos dominan con perfecta destreza, ya desde el primer momento, el estilo epistolar latino clásico. Mas los primeros escritores profanos son todavía unos inexpertos en las finuras de la

mitología y de la historia. Machaut, que debe ser considerado como un poeta profano, a pesar de su dignidad eclesiástica, confunde lamentablemente los nombres de los siete sabios. Chastellain confunde a Peleo con Peleas; La Marche, a Proteo con Piritoo. El poeta del *Pastoralet* habla de *le bon Scypion d'Afrique;* los autores del *Jouvencel* derivan *poitique* de πολύς y una supuesta palabra griega *icos, gardien, qui est à dire, gardien de pluralité*[1068].

A pesar de todo esto, y en medio de su forma alegórica medieval, trata de abrirse paso en ellos, de cuando en cuando, la visión clásica. Un poeta como el del grotesco *Pastoralet*, pone de súbito, en una descripción del dios Silvano y en una oración a Pan, un reflejo del resplandor del *Quattrocento,* aunque para volver a trotar en seguida sobre las trilladas huellas del viejo camino[1069]. Lo mismo que Juan Van Eyck introduce a veces en sus cuadros, vistos de un modo puramente medieval, formas arquitectónicas clasicistas, intentan los escritores utilizar rasgos antiguos, de un modo puramente formal aún y a guisa de ornamentación, como por lo demás ya habían hecho algunos precursores de la primera Edad Media. Los cronistas prueban sus fuerzas en discursos políticos y arengas guerreras, *contiones*, en el estilo de Livio[1070], o mencionan *prodigia*, señales y presagios portentosos, porque Livio lo hace. Cuanto más torpe la utilización de las formas clásicas, tanto más puede aprenderse con respecto al tránsito de la Edad Media al Renacimiento. El obispo de Châlons, Jean Germain, trata de describir el Congreso de la Paz reunido en Amiens el año 1435, en el estilo enérgico e incisivo de los romanos. Por medio de giros y frases breves y de un tono vivamente intuitivo persigue un efecto a lo Livio. Pero lo que resulta de ello es una acabada caricatura de la prosa antigua, tan hinchada como ingenua, dibujada como las pequeñas figuras de la hoja de calendario de un breviario, pero desdichada en cuanto el estilo[1071]. La interpretación de la Antigüedad es todavía extraordinariamente grotesca. En los funerales de Carlos *el Temerario en* Nancy aparece el joven duque de Lorena, que lo ha vencido, en un traje de luto *à l'antique,* para rendir las últimas honras a su enemigo; esto es, lleva una larga barba dorada que le desciende hasta el cinturón, con lo cual representa a uno de los nueve *preux* y solemniza su propio triunfo. Así disfrazado reza durante un cuarto de hora[1072].

En la Francia de 1400 representan para los espíritus la esencia de la Antigüedad los conceptos *rhétorique, orateur, poésie.* Para ellos la perfección antigua, digna de envidia, significa, ante todo, una forma artificiosa. Todos estos poetas del siglo XV (en parte ya los algo más anteriores) logran componer un poema fluido, sencillo, con frecuencia vigoroso y en ocasiones delicado, cuando siguen los dictados de su sentimiento y tienen algo justo que decir. Pero si el poema ha de poseer una especial belleza, echan mano de la mitología, emplean expresiones latinizantes, que constituyen un verdadero culteranismo, y se sienten *rhétoriciens.* Cristina de Pisan distingue expresamente un poema mitológico de su trabajo habitual como *balade pouétique*[1073]. Cuando Eustache Deschamps envía sus obras a su hermano de arte y admirador Chaucer, incurre en la mezcolanza pseudoclásica más insufrible.

O Socrates plains de philosophie,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,
Ovides grans en ta poeterie,
Bries en parler, saiges en rethorique,
Aigles tres haulz, qui par ta theorique,
Enlumines le regne d'Eneas.
L'isle au geans, ceulx de Bruth, et qui as
Semé les fleurs et planté le rosier,
Aux ignorans de la langue pandras,
Grant translateur, noble Geffroy Chaucier!
……
A toy pour ce de la fontaine Helye
Requier avoir un buvraige autentique,
Dont la doys est du tout en ta baillie.
Pour rafrener d'elle ma soif ethique
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras[*1074].

He aquí el comienzo de aquella manera que pronto se excedió, hasta llegar a la ridícula latinización del francés noble y que Villon y Rabelais

flagelan con su burla[1075]. Una vez y otra aparece este estilo en la correspondencia poética, en las dedicatorias y los discursos; en suma, siempre que la cosa debe tener una especial belleza. En estos casos es cuando habla Chastellain de *vostre très-humble et obéissante serve et ancelle* (sierva y ancila), *la ville de Gand, de la viscérale intime douleur et tribulation,* La Marche de *nostre francigène locution et langue vernacule,* Molinet de ser *abreuvé de la doulce et melliflue liqueur procedant de la fontaine caballine* (Hipocrene), *de ce vertueux duc scipionique, de gens de mulièbre* (mujeril) *courage*[1076].

Estos ideales de la retórica refinada no sólo son los ideales de la pura expresión literaria, sino a la vez los ideales de las altas relaciones literarias. El humanismo entero es, de la misma manera que lo había sido la poesía de los trovadores, un juego de sociedad, una forma de la conversación, una aspiración a una forma de vida más elevada. Ni siquiera la correspondencia entre los sabios de los siglos XVI y XVII ha abandonado este elemento. Francia guarda en este respecto el término medio entre Italia y los Países Bajos. En Italia, donde el lenguaje y el pensamiento se habían alejado menos de la auténtica y pura Antigüedad, podían las formas humanísticas encajar sin esfuerzo en la evolución natural de la alta vida nacional. La lengua italiana apenas sufría violencia porque la latinidad de la expresión fuese algo más fuerte. El espíritu de club, que animaba a los humanistas, adaptábase cómodamente a las costumbres de la sociedad. El humanismo italiano representa la paulatina evolución de la cultura nacional italiana, y, por ende, el primer tipo del hombre moderno. En los dominios borgoñones, por el contrario, eran aún el espíritu y la forma de la sociedad de tal suerte medievales, que la aspiración a una expresión renovada y más noble sólo pudo en un principio encamarse con una forma perfectamente anticuada, en las «Cámaras de retóricos». Como sociedades son éstas una simple prosecución de la hermandad medieval, y el espíritu que habla por boca de ellas sólo representa al principio una renovación en los elementos formales más externos. El humanismo bíblico de Erasmo es el que inaugura en estos dominios la cultura moderna.

Francia, fuera de sus provincias septentrionales, no conoce el anticuado aparato de las «Cámaras de retóricos», pero sus *nobles rhétoriciens* no se

asemejan en modo alguno a los humanistas italianos. También ellos están aún profundamente sumidos en el espíritu y en las formas de la Edad Media. Puede afirmarse sobre la literatura francesa del siglo XV, sin exagerar, que aquellos escritores y poetas que menos se preocupan del clasicismo están más cercanos a la moderna evolución de la literatura que aquellos otros que rinden homenaje a los ideales de la latinidad y de la forma oratoria. Los modernos son Jos espíritus despreocupados, aun cuando se sigan vistiendo con formas medievales, como Villon, Coquillart, Henri Baude y también Charles d'Orleáns y el autor de *L'amant rendu cordelier.* Las aspiraciones clasicistas ejercen aquí una influencia retardataria, al menos por lo que toca a la poesía y a la prosa. Los pomposos portavoces del gualdrapado ideal borgoñón, como Chastellain, La Marche, Molinet, son los espíritus anticuados de la literatura francesa. Tan pronto como ellos mismos se deshacen aquí y allá de su ideal de artificiosidad y componen o escriben lo que les sale del corazón y al corazón se dirige, entonces se tornan legibles y nos parecen a la vez modernos.

Un poeta de segunda fila, Jean Robertet (1420-1490), secretario de tres duques de Borbón y de tres reyes de Francia, veía en Georges Chastellain, el borgoñón flamenco, la cumbre del más noble arte poético. De esta admiración brotó una correspondencia literaria que puede servir para ilustrar io que acabamos de decir. Para trabar conocimiento con Chastellain invoca Robertet la mediación de cierto Montferrant, que vivía en Brujas como preceptor de un joven Borbón, educado en la corte de su tío de Borgoña. Robertet envió a este Montferrant un enfático poema en alabanza del viejo cronista de cámara y poeta y dos cartas para Chastellain, una en francés y otra en latín. Como Chastellain no accediera en seguida a la proposición de entablar una correspondencia literaria, compuso Montferrant una prolija invitación con arreglo a la antigua fórmula: se le habían aparecido *les Douze Dames de Rhétorique*, por nombre *Science*, *Eloquence*, *Gravité de Sens*, *Profondité*, etc. Chastellain sucumbió a esa tentación y en torno a las *Douze Dames de Rhétorique* se agrupan las cartas de los tres[1077]. La correspondencia no duró mucho tiempo, pues Chastellain se hartó pronto y renunció a continuarla.

La latinidad cuasimoderna tiene en Robertet sus manifestaciones más estólidas. *J'ay esté en aucun temps en la case nostre en repos, durant une partie de la brumale froidure*, así describe una helada[1078]. No menos simples son las hiperbólicas expresiones con que exterioriza su admiración. Cuando por último obtiene su epístola poética de Chastellain (de hecho mucho mejor que su propia poesía), escribe a Montferrant:

Frappé en l'oeil d'une clarté terrible,
Attaint au coeur d'éloquence incrédible,
A humain sens difficile à produire,
Tout offusquié de lumière incendible
Outre perçant de ray presqu'impossible
Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
Ravi, abstrait me trouve en mon déduire,
En exstase corps gisant à la terre,
Foible esperit perplex à voye enquerre
Pour trouver lieu et oportune yssue
Du pas estroit où je suis mis en serre,
Pris à la rets qu'amour vraye a tissue[*1079].

Y prosigue en prosa: *Où est l'oeil capable de tel objet visible, l'oreille pour ouyr le haut son argentin et tintinabule d'or* (de campanilla de oro). ¿Qué dice de esto Montferrant, el *amy des dieux inmortels et chéri des hommes, haut pis Ulixien* (pecho ulíseo), *plein de melliflue faconde?* (facundia). *N'est-ce resplendeur équale au curre Phoebus?* (al carro de Febo). ¿No es más que la lira de Orfeo, *la tube* (tuba trompeta), *d'Amphion, la Mercuriale fleute* (flauta) *qui endormyt Argus?*, etc.[1080].

Paralela a su extremada hinchazón es la profunda humildad literaria con que estos poetas se atienen fielmente a la preceptiva medieval. Y no sólo ellos; todos sus contemporáneos siguen rindiendo homenaje a esta forma. La Marche espera que se puedan emplear sus memorias como humildes florecillas en una corona y compara su obra con el rumiar de un ciervo. Molinet ruega a todos los *orateurs* que separen de su obra cuanto en ella

encuentren de superfluo. Hasta Commines espera que el arzobispo de Viena, a quien envía su obra, pueda acaso recogerla en una obra latina[1081].

En la correspondencia literaria entre Robertet, Chastellain y Montferrant se ve cómo los oropeles del nuevo clasicismo están simplemente superpuestos sobre un cuadro genuinamente medieval. Y Robertet ha estado, entiéndase bien, en Italia, en *Ytalie, sur qui les respections* (complacencias), *du ciel influent* (derraman), *aorné* (adornado) *parler, et vers qui tyrent* (se dividen) *toutes douceurs élémentaires pour là fondre* (fundirse en) *harmonie*[1082]. Pero de la armonía del *Quattrocento* no parece haber traído mucho a su propia casa. La superioridad de Italia consistía para este espíritu sólo en el *aorné parler,* en el cultivo totalmente superficial de un estilo artificioso.

Lo único que hace dudosa por un momento esta impresión de antigüedad perseguida y fastuosamente ataviada es el matiz de innegable ironía que hay a veces en aquellas retorcidas efusiones. Vuestro Robertet, dicen las Damas de la Retórica a Montferrant, *il est exemple de Tullían art, et forme de subtilité Térencienne… qui succié a de nos seins notre plus intériore substance par faveur; qui, outre la grâce donnée en propre terroir, se est allé rendre en pays gourmant pour réfection nouvelle, lá où enfans parlent en aubes à leurs mères, frians d'escole en doctrine sur permission de eage*[*1083]. Chastellain abandona la correspondencia porque estaba ya harto. La puerta había estado ya bastante abierta para que pasase por ella *Dame Vanité;* ahora echa el cerrojo. Robertet *m'a surfondu de sa nuée, et dont les perles, qui en celle se congréent comme grésil, me font resplendir mes vestements; mais qu'en est mieux au corps obscur dessoubs, lorsque ma robe deçoit les voyans?*[*1084]. Si Robertet continúa tan hiperbólico, arrojará al fuego sus cartas, sin leerlas. Si quiere hablar llanamente como se debe hacer entre amigos, Jorge no le retirará su favor.

El espíritu medieval que mora bajo la veste clásica resalta menos claramente cuando el humanista sólo se sirve del latín. La imperfecta representación del verdadero espíritu de la Antigüedad no se delata entonces en una torpe refundición. El erudito puede en este caso imitar simplemente, e imitar hasta producir la ilusión del original. Un humanista como Robert Gaguin (1431-1501) nos parece en sus epístolas y discursos ya

casi tan moderno como Erasmo, que le debía su primera celebridad; pues Gaguin había publicado al final de su compendio de la historia de Francia, la primera obra científica de historia en Francia (1495), una carta de Erasmo, el cual se vio de este modo impreso por primera vez[1085]. Aunque Gaguin sabía tan poco griego como Petrarca[1086], no por ello es menos un auténtico humanista. Pero a la vez vemos pervivir también en él el antiguo espíritu. Dedica, en efecto, su elocuencia latina a los antiguos temas medievales, como la diatriba contra el matrimonio[1087] o el menosprecio de la vida cortesana, retraduciendo al latín el *Curial* de Alain Chartier. O bien trata —por cierto esta vez en un poema en francés— sobre el valor de las clases sociales en la forma tan frecuentemente empleada de una discusión. *Le debat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme.* Pero en sus poesías francesas no hace intervenir Gaguin, que domina perfectamente el estilo latino, las artes retóricas de adorno. Nada de formas latinizadas, nada de giros hiperbólicos, nada de mitología. Como poeta francés, puede ponerse por completo al lado de los que con su forma medieval se aseguran la naturalidad, y, por ende, la legibilidad. La forma humanística apenas es aún para él otra cosa que una vestidura, que se pone y que le sienta bien; pero se mueve más libremente sin esta suntuosa vestidura. Para el espíritu francés del siglo XV es el Renacimiento, en el mejor de los casos, una cubierta completamente suelta y superficial.

Propéndese con gusto a considerar la aparición de manifestaciones que suenan a paganismo como un criterio decisivo para juzgar sobre el comienzo del Renacimiento. Pero todo conocedor de la literatura medieval sabe que ese paganismo literario no se limita en absoluto a la esfera del Renacimiento. Cuando los humanistas llaman a Dios *princeps superum* y a María *genitrix tonantis*[*1088], no cometen nada inaudito. La transposición puramente superficial de figuras del dogma cristiano en denominaciones de la mitología pagana, es muy antigua[1089] y significa poco o nada para el contenido del sentimiento religioso. Ya el archipoeta del siglo XII dice en su confesión, sin sentir reparos:

Vita vetus displicet, mores placent novi;

Homo videt faciem, sed cor patet Iovi[*1090].

Cuando Deschamps habla de *Jupiter venu de Paradis*[1091] no cree cometer ninguna irreligiosidad, como tampoco Villon cuando en la conmovedora balada que hizo para su madre, al rogar a Nuestra Señora, la llama *haulte Déesse*[1092].

Cierto colorido pagano es propio también de la égloga. En ésta podrían aparecer tranquilamente los dioses. En *Le Pastoralet se* llama al monasterio de los Celestinos de París *temple au haulz bois pour les diex prier*[*1093]. Tan inocente paganismo no inducía a nadie en error. Y para mayor abundancia aún declara el poeta: *Se pour estrangier ma Muse je parle des dieux des païens, sy sont les pastours crestiens et moy*[*1094]. Igualmente, cuando Molinet hace aparecer en un sueño a Marte y a Minerva, atribuye la responsabilidad a *Raison et Entendement*, que le dijeron: *Tu le dois faire non pas pour adjouter foy aux dieux et déesses, mais pour ce que Nostre Seigneur seul inspire les gens ainsi qu'il lui plaist, et souventes fois par divers inspirations*[1095].

Mucho del paganismo literario del Renacimiento en pleno desarrollo no debe tomarse más en serio que estas manifestaciones. Pero si se anuncia un sentimiento de aprobación de la fe pagana como tal, principalmente del sacrificio pagano, esto es ya de una significación más profunda, para el tiempo, del nuevo espíritu. Pero este sentimiento puede llegar a abrirse paso también en aquellos que aún arraigan firmemente en la Edad Media con las formas de su pensamiento, como hacía Chastellain.

Des dieux jadis les nations gentiles
Quirent (buscaron) *l'amour par humbles sacrifices,*
Lesquels, posé que ne fussent utiles,
Furent nientmoins (al menos) *rendables et fertiles*
De maint (muy) *grant fruit et de haulx bénéfices,*
Monstrans par fait que d'amour les offices
Et d'honneur humble, impartis où qui'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisoient[*1096]

En plena vida medieval resuena a veces de súbito el tono del Renacimiento. En un *pas d'armes* celebrado en Arras en 1466 aparece Philippe de Ternant sin llevar, con arreglo a la costumbre de la época, una *bannerole de devocion*, una banda con una sentencia o una figura religiosa. *Laquelle chose je ne prise* (apruebo) *point*, dice La Marche de esta impiedad. Pero aún es más impío el lema que ostenta Ternant: *Je souhaite que avoir puisse de mes desirs assouvissance et jamais aultre bien n'eusse*[*1097]. Ésta bien podría ser la sentencia favorita del libertino más librepensador del siglo XVI.

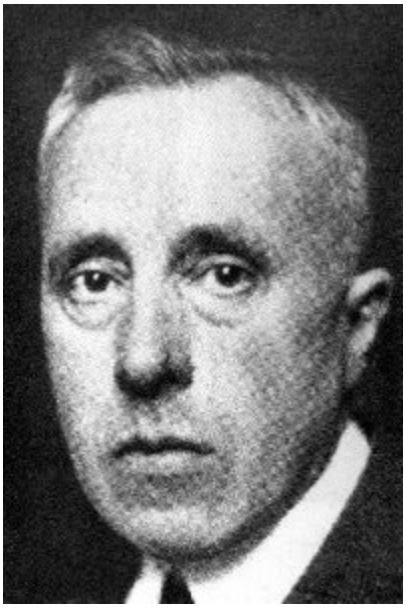
Los espíritus no necesitaban beber este efectivo paganismo en la literatura clásica. Podían aprenderlo en su propio tesoro medieval, en el *Roman de la Rose*. En las formas de la cultura erótica radicaba el verdadero paganismo. En ellas hablan tenido desde antiguo Venus y el dios del Amor un asilo donde encontraban algo más que un culto puramente retórico. En Jean de Meun tenemos al gran pagano. No es que mezclase los nombres de los dioses de la Antigüedad con los de Jesús y María, sino que las alabanzas por él tributadas con el mayor descaro a la voluptuosidad terrenal, animada por representaciones de la bienaventuranza cristiana, habían sido desde el siglo XIII la escuela del paganismo para innúmeros lectores. No era concebible mayor blasfemia que los versos en que ponía en boca de *Dame Nature*, que representa en él el papel de un perfecto Demiurgo, las palabras del Génesis «entonces deploró el Señor haber puesto al hombre sobre la tierra», cambiándoles el sentido: la naturaleza deplora haber hecho a los hombres, porque éstos no respetan su mandamiento de la reproducción:

Si m'aïst Diex li crucefis,
Moult me repens dont homme fis[*1098].

Es notable que la Iglesia, que tan celosamente se ponía en guardia contra pequeñas desviaciones dogmáticas de pura índole especulativa y las combatía con tanta acritud, dejase proliferar sin obstáculo en los espíritus las doctrinas de este breviario de la aristocracia.

La nueva forma y el nuevo espíritu no se compenetran en una viviente unidad. Si las ideas de la edad entrante aparecen con frecuencia en un ropaje puramente medieval, los productos más medievales del pensamiento eran expuestos en metros sáficos, con un séquito multicolor de figuras mitológicas. Clasicismo y espíritu moderno son dos cosas totalmente distintas. El clasicismo literario es un niño que nació viejo. La Antigüedad apenas ha tenido más importancia para la renovación de las bellas letras que las flechas de Filoctetes. Muy distinto era en el arte plástico y en el pensamiento científico. Para ambos fue la antigua pureza de exposición y de expresión, la antigua universalidad de espíritu, el antiguo dominio sobre la vida y conocimiento del hombre mucho más que un mero bastón en que poder apoyarse. En el arte plástico, la superación de las superfluidades, de las exageraciones, de los absurdos, de las gesticulaciones y de la ornamentación flamígera, todo fue obra de la Antigüedad. Y en la esfera del pensamiento fue su ejemplo todavía mucho más indispensable y fecundo. En el orden literario, en cambio, fue el clasicismo más un obstáculo que un estímulo para el despliegue de la simplicidad y la armonía.

Los pocos espíritus que en la Francia del siglo XV asumen formas humanísticas no dan aún el toque de alba del Renacimiento. Su espíritu, su orientación es todavía completamente medieval. El Renacimiento llega cuando cambia el «tono de la vida», cuando la bajamar de la letal negación de la vida cede a una nueva pleamar y sopla una fuerte, fresca brisa; llega cuando madura en los espíritus la alegre certidumbre (¿o era una ilusión?) de que había venido el tiempo de reconquistar todas las magnificencias del mundo antiguo, en las cuales ya se venía contemplando largo tiempo el propio reflejo.



JOHAN HUIZINGA (Groninga, 1872 - De Steeg, 1945). Filósofo e historiador holandés. Cursó estudios en su ciudad natal y en Leipzig. Inició su actividad docente en el año 1897, en Haarlem, y más tarde en Ámsterdam. En 1905 ejerció como profesor de Historia en la Universidad de Groninga, y desde 1915 hasta 1942 en la Universidad de Leiden. Fue miembro de la Academia de Ciencias de Holanda y presidente de la sección de Humanidades de la Real Academia de Holanda.

En 1942, cuando los nazis cerraron la Universidad de Leiden, fue detenido, sufriendo confinamiento en St. Michielsgestel y destierro en Overijssel y Güeldres hasta su muerte. Sus estudios se ocuparon principalmente de la investigación y reconstrucción de formas de vida y pautas culturales en el pasado, destacando por su penetrante análisis crítico y fiel reconstrucción de los hechos históricos, así como por su calidad literaria. La mayor parte de sus trabajos se centran en la historia de Francia y los Países Bajos en los siglos XIV y XV, la baja Edad Media, la Reforma y el Renacimiento, a los que hay que añadir sus estudios sobre la literatura y la cultura de la India y la biografía *Erasmus* (1925), entre otras obras y estudios de tema histórico.

Gran parte de la notoriedad de Huizinga se debe a dos de sus obras: *El otoño de la Edad Media* (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919) y *Homo ludens*

(1938), títulos a los que Ortega y Gasset calificó como «… del libro sin duda mejor y en sus límites realmente óptimo que hay sobre el siglo XV…», al primero, y como «egregio libro», al segundo. Otras obras del autor son *En las nieblas de la mañana* (*In de Schaduwen van Morgen*, 1935) y *Mundo profanado* (*Geschonden wereld*, 1945).

Notas

[1] *Oeuvres de Georges Chastellain*, ed. Kervyn de Lettenhove, ocho volúmenes. Bruselas, 1863-66, III, pág. 44. <<

[2] Chastellain, II, pág. 267; *Mémoires d'Olivier de la Marche*, ed. Beaune et d'Arbauraont *(Soc. de l'histoire de France)*, 1883-88, cuatro volúmenes, II, pág. 248. <<

[3] *Journal d'un bourgeois de Paris*, ed. A. Tuetey (*Publ. de la Soc. de l'histoire de Paris*, Dec. núm. III), 1881, págs. 5-56. <<

[4] *Journal d'un bourgeois*, págs. 20-24; cf. *Journal de Jean de Roye, dite Chronique Scandaleuse*, ed. B. de Mandrot *(Soc. de l'hist. de France)*, 1894-96, dos vols. I, pág. 330. <<

[5] Chastellain, III, pág. 461, cf. V, pág. 403. <<

[6] Jean Juvenal des Ursins, 1412, ed. Michaud et Poujoulat, *Nouvelle collection des mémoires*, II, pág. 474. <<

[7] *Journal d'un bourgeois*, págs. 6-70. Jean Molinet, *Chronique*, ed. Buchón, *Coll. de chron. nat.*, 1827-28, cinco vols., II, pág. 23. *Lettres de Louis XI*, ed. Vaesen. Charavay, de Mandrot *(Soc. de l'hist. de France)* 1883-1909, II vols., 20 abril 1477, VI, pág. 158; *Chronique scandaleuse*, II, pág. 47; ídem *Interpolations*, II, pág. 364. <<

[8] *Journal d'un bourgeois*, pág. 234-7. <<

[9] *Chron. scand.*, II, págs. 70-72. <<

[10] *Vita auct. Petro Ranzano O. P. (1455)*, *Acta sanctorum Apr.*, t. I, 494 y sigs. <<

[11] J. Soyer, *Notes pour servir à l'histoire littéraire. Du succès de la prédication de frère Olivier Maillart à Orléans en 1485, Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XVIII, 1919, según la *Revue historique*, t. CXXX, pág. 351. <<

[12] Enguerrand de Monstrelet: *Chroniques*, ed. Douët d'Arq. *(Soc. de l'hist. de France)*, 1867-72, seis vols., IV; págs. 302-306. <<

[13] Wadding: *Annales Minorum*, x, pág. 72; K. Hefele, *Der h. Bernhardin von Siena und die franzishanische Wanderpredigt in Italien*, Freiburg, 1912, págs. 47-80. <<

[14] *Chron. scand.*, I, pág. 22, 1461; Jean Chartier: *Hist. de Charles VII*, ed. D. Godefroy, 1661, pág. 320. <<

[15] Chastellain, III, págs. 36, 98, 124, 125, 210, 238, 239, 247, 474; Jacques du Clercq: *Memoires* (1448-1467), ed. de Reiffenberg, Bruselas, 1823, cuatro vols., IV, pág. 40; II, págs. 280, 355; III, pág. 100; Juvenal des Ursins, págs. 405, 407, 420; Molinet, III, págs. 36, 314. <<

[16] Jean Germain: *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l'hist. de la Belg. sous la dom. des ducs de Bourg. (Coll. des chron. belges)*, 1876. II, pág. 50. <<

[17] La Marche, I, pág. 61. <<

[*18] Entonces se Ies oyó levantar la voz y derramar lágrimas y desbordarse en un clamor unánime: todos, todos nosotros, monseñor, viviremos y moriremos con vos. <<

[*19] Vivid y sufrid, pues; en cuanto a mí, sufriré por vosotros, antes de que paséis necesidad. <<

[20] Chastellain, IV, pág. 333 y sig. <<

[21] Chastellain, III, pág. 92. <<

[22] Jean Froissart: *Chroniques*, ed. S. Luce et G. Raynaud *(Soc. de l'hist. de France)*, 1869-1899, II vols., (sólo hasta 1385), IV págs. 89-93. <<

[23] Chastellain, III, págs. 85 y sig. <<

[24] Ibid., III, pág. 279. <<

[25] La Marche, II, pág. 421. <<

[26] Juvenal des Ursins, pág. 379. <<

[27] Martin Le Franc: *Le Champion des dames*, en G. Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne* (*Bibl. du XVe siècle*, t. VIII), París, Champion, 1909, pág. 304. <<

[28] *Acta sanctorum Apr.*, t. I, pág. 496; A. Renaudet: *Préréforme et humanisme à Paris*, 1494-1517, París, Champion, 1916, pág. 163. <<

[29] Chastellain, IV, pág. 300 y sig.; VII, pág. 75; cf. Thomas Basin: *De rebus gestis Caroli VII, et Lud. XI, historiarum libri XII*, ed. Quicherat *(Soc. de l'hist. de France)*, 1855-1859, 4 vols., I, pág. 158. <<

[30] *Journal d'un bourgeois*, pág. 219. <<

[31] Chastellain, III, pág. 30. <<

[32] La Marche, I, pág. 89. <<

[*33] Con toda insistencia, por penosa y fatal que fuese, trataría de vengar al muerto, hasta donde Dios quisiera permitírselo; y pondría en ello el cuerpo y el alma, sus riquezas y su país; todo lo entregaría a la ventura y al capricho de la fortuna, reputando obra saludable y agradable a Dios más el entender en ello que el dejarlo. <<

[34] Chastellain, págs. 79-82; Monstrelet, III, pág. 361. <<

[35] La Marche, I, pág. 201. <<

[36] El Tratado y demás en La Marche, I, pág. 207. <<

[37] Chastellain, I, pág. 196. <<

[38] Basin, III, pág. 74. <<

[*39] Una interpretación como esta no implica en absoluto el desconocimiento de los factores económicos, ni mucho menos; pues ha de formularse necesariamente como una protesta contra la interpretación económica de la historia, según cabe demostrar con la siguiente cita de Jaures: *Mais il n'y a par seulement dans l'histoire des luttes de classes, il y a aussi des luttes de partis. J'entends qu'en dehors des affinités ou des antagonismes economiques il se forme des groupentents de passions, des intérêts d'orgueil, de domination, qui se disputent la surface de l'histoire et qui diterminent de très vastes ébranlements. Histoire de la révolution française,* IV, pág. 158. <<

[40] Chastellain, IV, 201; cf. mi estudio *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef*, en *De Gids*, 1912, I. (Ahora en *Tien Studiën* Haarlen, 1926.) <<

[41] *Journal d'un bourgeois*, pág. 242; cf. Monstrelet, IV, pág. 341. <<

[42] Jan van Dixmude, ed. Lambin. Iprés, 1839, pág. 283. <<

[43] Froissart, ed. Luce, XI, pág. 52. <<

[44] *Mémoires de Pierre le Fruictier dit Salmón*, Buchón, *3e. suppl. de Froissart*, XV, pág. 22. <<

[45] *Chronique du religieux de Saint Denis*, ed. Bellagnet *(Coll. des documents inédites)*, 1839-1852, 6 vols., I, pág. 34; Juvenal des Ursins, páginas 342, 467-471. *Journal d'un bourgeois*, págs. 12, 31 y 44. <<

[46] Molinet, III, pág. 487. <<

[47] Molinet, III, págs. 226, 241, 283-237; La Marche, III, págs. 289-302. <<

[48] *Clementis* V *constitutiones*, lib. V, tít. 9, cap. I, *Joannis Gersonii Opera omnia*, ed. L. Ellies Dupin, ed. II, Hagae Coraitis, 1728, 5 vols., II, pág. 427; *Ordonnances des rois de France*, tomo VIII, pág. 122; N. Jorga: *Philippe de Mézières et la croisade au XIVe siècle* (*Bibl. de l'Ecole des hautes études*, fasc. 110) 1896, pág. 438; *Religieux de S. Denis*, II, pág. 533. <<

[49] *Journal d'un bourgeois*, págs. 223-229. <<

[50] Jacques du Clercq, IV, pág. 265. Petit-Dutaillis: *Documents nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XVe siècle (Bibl. du XVe siècle)* París, Champion, 1908, pág. 7, 21. <<

[51] Pierre de Fenin (Petitot, *Coll. de mém.*, VII), pág. 593; cf. su cuento del loco asesinado, pág. 619. <<

[52] *Journal d'un bourgeois*, pág. 204. <<

[53] Jean Lefèvre de Saint-Remy: *Chronique*, ed. F. Morand *(Soc. de l'Hist. de France)*, 1876, 2 vols., II, pág. 168; Laborde: *Les ducs de Bourgogne, Etudes sur Ies lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, París, 1849-1853, 3 vols., II, pág. 208. <<

[54] La Marche, III, pág. 135; Laborde, II, pág. 325. <<

[55] Laborde, III, págs., 355-398. *Le Moyen-âge*, XX, 1907, págs. 193-201. <<

[56] Juvenal des Ursins, pág. 438, 1405; pero cf. *Rel. de S. Denis*, III, pág. 349. <<

[57] Piaget: *Romania*, XX, pág. 417 en XXXI, 1902, págs. 597-603. <<

[58] *Journal d'un bourgeois*, pág. 95. <<

[59] Jacques du Clercq, III, pág. 262. <<

[60] Jacques du Clercq, passim; Petit Dutaillis: *Documents*, etc., pág. 131. <<

[61] Hugo de San Víctor: *De fructibus carnis et spiritus*, Migne, CLXXVI, pág. 997. <<

[*62] Tobías, 4, 14. Toda perdición toma su principio de la soberbia. <<

[*63] I Timoteo, 6, 10. La codicia es la raíz de todos los males. <<

[64] Petrus Damiani: *Epist.*, lib. I, 15; Migne, CXLIV, pág. 234, id. *Contra philargyriam* ib. CXLV, pág. 533; Pseudo-Bernardus: *Liber de modo bene vivendi*, 44-45, Migne CLXXXV. pág. 1.266. <<

[65] *Journal d'un bourgeois*, págs. 325, 343, 357; en la nota, los pasajes justificativos de los registros del Parlamento. <<

[66] L. Mirot: *Les d'orgemont, leur origine, leur fortune*, etc., *(Bibl. du XVe siècle)* París, Champion, 1913; P. Champion: *François Villon, sa vie et son temps*, París, Champion, 1913, II, pág. 230 y sigs. <<

[67] Mathieu d'Escouchy: *Chronique*, ed. G. du Fresne de Beaucourt *(Soc. de l'Hist. de France)*, 1863-1864, 3 vols. I, págs. 4-23. <<

[68] P. Champion: *François Villon, sa vie et son temps, (Bibl. du xve siècle)* París, 1913, 2 vols. <<

[69] Ed. H. Michelant: *Bibl. des lit. Vereins ru Stuttgart*, t. XXIV, 1852. <<

[70] Allen, núm. 541; Amberes, 26 de febrero de 1517; cf. núms. 542, 566, 862 y 067. <<

[*71] *Germanae*, que aquí no puede traducirse por «germana» ni «alemana».
<<

[*72] Tiempo de dolor y de tentación, – Edad de llanto, de envidia y de tormento, y de perdición, – Edad que se acerca a su fin, – Tiempo lleno de horror, que todo lo hace locamente. – Edad engañosa, llena de orgullo y de envidia, – Tiempo sin honor y sin verdadero juicio, – Edad de duelo que abrevia la vida. Eustache Dcschanlps: *Oeuvres complètes*, ed. De Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud *(Soc. des anciens textes français)*, 1878-1903, II vols., núm. 31 (I, pág. 113); cf. núms. 85, 126, 152, 162, 176, 248, 366, 375, 356, 400, 933, 936, 1.195, 1.196, 1.207, 1.213, 1.239, 1.240, etc.; Chastellain, I, págs. 9, 27: IV, 5, 56; VI, 206, 208, 219, 295. Alain Chartier: *Oeuvres*, ed. A. Duchesne, Paris, 1617, pág. 262; Alanus de Rupe: *Sermo*, II, pág. 319 (*B. Alanus redivivus*, ed. J. A. Coppenstein. Nápoles, 1642). <<

[*73] Toda alegría desaparece, – han tornado por asalto todos los corazones – la tristeza y la melancolía. Deschamps, núm. 562 (IV, pág. 18). <<

[*74] *Cirons*, aradores, arácnidos productores de la sarna. *Guerroyent*, hacen la guerra. <<

[*75] Último verso: no quiero más que morir. A. de la Borderie: *Jean Meschinot, sa vie et ses oeuvres*, *Bibl. de l'Ecole des chartes*, LVI, 1895, págs. 227, 280, 305, 310, 312, 622, etc. <<

[76] Chastellain: I, pág. 10. *Prologue*, cf. *Complainte de fortune*, VIII, pág. 334. <<

[77] La Marche: I, pág, 186; IV, pág. 89; H. Stein: *Etude sur Olivier de la Marche, historien, poète et diplomate* (*Mem. couronnés, etc., de l'Acad. royale de Belg.*, t. XLIX) Bruselas, 1888, frontispicio. <<

[78] Monstrelet, IV, pág. 430. <<

[*79] Cuando hubo «melancolizado» —meditado— un rato, decidió contestar por escrito a los comisarios del rey de Francia. <<

[80] Froissart, ed. Luce, X, pág. 275; Deschamps, núm. 810 (IV, pág. 327); cf. *Les Quinze joyes de mariage* (Paris, Marpon et Flammarion), pág. 64 (quinte joye); *Le livre messire Geoffroi de Charny*, *Romania*, XXVI, 1897, pág. 399. <<

[81] *Johannis de Varennis responsiones ad capitula accusationum*, etc., § 17; en Gerson, *Opera*, I, pág. 920. <<

[*82] Ahora es cobarde, ruin y débil – Viejo, codicioso y maldiciente; – Yo no veo más que locas y locos. <<

[83] Deschamps, núm. 95 (I, pág. 203). <<

[84] Deschamps: *Le miroir de mariage*, IX, págs, 25, 69, 81, núm. 1.004 (véase página 259); además, II, págs. 8, 183-188; III págs. 39, 373; VII, pág. 3; IX, pág. 209), etc. <<

[85] *Convivio lib.*, IV, caps. 27, 28. <<

[86] *Discours de l'excellence de virginité*, Gerson: *Opera* III, pág. 382; cf. Dionysius Cartusianus: *De vanitate mundi*, *Opera omnia*, *cura et labore monachorum sacr. ord. Cart.*, Monstrolii Tornaci, 1896-1913, 41 vols. XXXIX, pág. 472. <<

[87] Chastellain, v, pág. 364. <<

[88] La Marche, IV, pág. CXIV. La antigua traducción holandesa de su *Estat de la maison du duc Charles de Bourgogne*, en Matthaeus, *Analecta*, I, págs. 357-494. <<

[89] Christine de Pisan: *Oeuvres poétiques*, ed. M. Roy *(Soc. des anciens textes français)* 1886-1896, 3 vols., I, pág. 251, núm. 38; *Leo von Rozmitals Reise*, ed. Schmeller (*Bibl. d. lit. Vereins zu Stuttgart*, t. VII) 1844, págs. 24-149. <<

[90] La Marche, IV, pág. 4 y sigs.; Chastellain, V, pág. 370. <<

[*91] Chastellain, v, pág. 368. Procuraba con todos sus actos y por todos los medios dedicar a conversaciones graves una parte del día, y alternando con juegos y risas, deleitábase en el buen decir y en exhortar a sus nobles a la virtud, como un orador. Y con esta intención, muchas veces, veíasele sentado en un rico sillón de alto respaldo, con sus nobles delante de él, haciéndoles diversas advertencias según las diversas ocasiones y circunstancias. Y siempre, como príncipe y señor de todos, fue más rico y magníficamente vestido que todos los demás. <<

[92] La Marche, IV, *Estat de la maison*, pág. 34 y sigs. <<

[93] La Marche, I, pág. 277. <<

[94] La Marche, IV, *Estat de la maison*, págs. 34, 51, 20, 31. <<

[95] Froissart, ed. Luce, III, pág. 172. <<

[96] *Journal d'un bourgeois*, § 218, pág. 105. <<

[97] *Chronique scandaleuse*, I, pág. 53. <<

[98] Molinet, I, pág. 184; Basin, II, pág. 376. <<

[99] Alienor de Poitiers: *Les honneurs de la cour*, ed. La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur Vancienne chevaleri*, 1781, II, pág. 201. <<

[100] Chastellain, III, págs. 196-212, 290, 292, 308; IV, págs. 412-414, 428; Alienor de Poitiers, págs. 209-212. <<

[*101] Y su bondad le resplandece y rezuma en el rostro. <<

[102] Alienor de Poitiers, pág. 210; Chastellain, I, pág. 312; Juvenal des Ursins, pág. 409. La Marche, I, pág. 278; Froisart, I, págs. 16-22, etc. <<

[103] Molinet, v, pág, 192-194. <<

[104] Alienor de Poitiers, pág. 190; Deschamps, IX, pág. 109. <<

[105] Chastellain, v, págs. 27-33. <<

[*106] Que sólo por causa vuestra tiene que esperar el cura. Deschamps, IX, *Le miroir de mariage*, págs. 109-110. <<

[107] Varios ejemplares de estas «paix», en Laborde, II, números 43, 45, 75, 126, 140, 5.293. <<

[108] Deschamps, ib., pág. 300, of. VIII, pág. 156 *baliade* num. 1.462; Molinet, V, pág. 195. *Les cent nouvelles nouvelles*, ed. Th. Wright, II, página 123; cf. *Les Quinze joyes de mariage*, pág 185. <<

[109] Proceso de canonización en Tours, *Acta Sanctorum Apr.*, t. I, pág. 152.
<<

[*110] Análogas discusiones, causadas por cuestiones de rango, había entre la nobleza holandesa, a las cuales ya se había referido W. Moll: *Kerkgeschiedenis van Nederland voor de hervorming*, Utrecht, 1864-69, 2 partes (5 fragmentos), II, 3, página 284, y se encuentran extensamente descritas en H. Obreen: *Bydragen voor Vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde*, X^4, pág. 308. Igualmente para Bretaña, en H. du Halgouët: *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, IV, 1923. <<

[111] Deschamps, IX, págs. 111-114. <<

[*112] Por lo cual varios se admiraron grandemente de su gran liberalidad. Jean de Stavelot: *Chronique*, ed. Borguet *(Coll. de chran. belges)* 181, pág. 96. <<

[113] Pierre de Fenin, pág. 607; *Journal d'un bourgeois*, pág. 9. <<

[114] Así Juvenal des Ursins, pág. 543, y Thomas Basin, I, pág. 31. El *Journal d'un bourgeois*, pág. 110, da otra razón de la pena de muerte, e igualmente *Le livre des trahisons*, ed. Kervyn de Lettenhove *(Chron. rel. a l'hist. de Belg. sous les ducs de Dourg.)* II, pág. 138 [1]. <<

[115] *Rel. de S. Denis*, I, pág. 30; Juvenal des Ursins, pág. 341. <<

[116] Pierre de Fenin, pág. 606; Monstrelet, IV, pág. 9. <<

[117] Pierre de Fenin, pág. 604. <<

[118] Christine de Pisan, I, pág. 351, núm. 38; Chastellain, V, págs. 364 y sig.; *Rozmitals Reise*, págs. 24-149. <<

[119] Deschamps, I, núms. 80, 114, 118; II, núms. 256, 266; IV, números 800, 803; V, núms. 1.018, 1.024, 1.029; VII, núm. 253; X, núms. 13, 14. <<

[120] Relato anónimo del siglo XV en el *Journ. de l'inst. hist.*, IV, pág. 363; cf. Juvenal des Ursins, pág. 569; *Religieux de S. Denis*, VI, pág. 492. <<

[121] Jean Chartier: *Hist. de Charles VII*, ed. Godefroy, 1661, pág. 318. <<

[*122] Entrada del delfín como duque de Bretaña en Rennes, en 1532, en Th. Godefroy, *Le cérémonial françois*, 1649, pág. 619. <<

[123] *Rel. de S. Denis*, I, pág. 32. <<

[124] *Journal d'un bourgeois*, pág. 277. <<

[125] Thomas Basin, II, pág. 9. <<

[*126] Diciéndole varias injurias, metiéndole el dedo por la cara y tirándole tanto del brazo que le rompió el roquete; y si no hubiese sido porque puso la mano delante (el arzobispo), le hubiese golpeado en la cara. <<

[127] A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris*, pág. II, según las actas del proceso. <<

[128] De Laborde: *Les ducs de Bourgogne*, I, págs. 172-177. <<

[129] *Livre des trahisons*, pág. 156. <<

[130] Chastellain, I, pág. 188. <<

[131] Alienor de Poitiers: *Les honneurs de la cour*, pág. 254. <<

[132] *Rel. de S. Denis.* II, pág. 114. <<

[133] Chastellain, I, pág. 49; V, pág. 240; cf. La Marche, I, pág. 201; Monstrelet, III, pág. 358; Lefèvre de S. Remy, I, pág. 380. <<

[134] Chastellain, V, pág. 228; cf. IV, pág. 210. <<

[135] Chastellain, III, pág. IV, págs. 213-216. <<

[136] *Chronique scandaleuse*, interpol., II, pág. 332. <<

[137] *Lettres de Louis XI*, x, pág. 110. <<

[138] Alienor de Poitiers: *Les honeurs de la cour*, págs. 254-256. <<

[139] Lefèvre de S. Remy, II, pág. 11; Pierre de Fenin, págs. 599-605; Monstrelet, III, pág. 347; Theod. Pauli: *De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium*, ed. Kervyn de Lettenhove (*Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.*, t. III, pág. 267). <<

[140] Alienor de Poitiers, págs. 217-245; Laborde, II, pág. 267, inventario de 1420. <<

[141] Continuador de Monstrelet, 1449 (Chastellain, v, pág. 367[1]). <<

[142] *Cf. Petit Dutaillis: Documents nouveaux sur les moeurs populaires, etc., página 14; La Curne de S. Palaye: Mémoires sur Vancienne chevalerie, I, pág. 272.* <<

[143] Chastellain: *Le Pas de la mort*, VI, pág. 61. <<

[144] Hefelc: *Der h. Bemardin v. Siena*, etc., pág. 42. Sobre la persecución de la sodomía en Francia, Jacques du Clercq, II, págs. 272, 282, 337, 338, 350; III, pág. 15. <<

[145] Thomas Walsingham: *Historia Anglicana*, II, 148 (*Rolls series* ed. H. T. Riley, 1864). En el caso de Enrique III de Francia no cabe dudar del carácter culpable del *mignon;* pero esto es a fines del siglo XVI. <<

[146] Philippe de Commines: *Mémoires*, ed. B. de Mandrof *(Coll. de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire)* 1901-03, dos vols., I, página 316. <<

[147] La Marche, II, pág. 425; Molinet, II, págs. 29-280; Chastellain, IV, pág. 41. <<

[148] *Les cent nouvelles nouvelles*, II, pág. 1. Froissart, ed. Kervyn, XI, pág. 93. <<

[149] Froissart, íd., ib., XIV, pág. 318. *Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, págs. 29-247 (Chastellain, VIII); La Marche, I, pág. 268; *L'histoire du petit Jehan de Saintré*, cf. 47. <<

[150] Chastellain, IV, pág. 237. <<

[151] Deschamps, II, pág. 226; cf. A. F. Pollard: *The Evolution of Parliament*, Londres, 1920, págs. 58-80. <<

[152] Chastellain: *Le miroir des nobles hommes en France*, VI, página 204. *Exposition sur verité mal prise*, VI, pág. 416. *Venirée du roy Loys en nouveau regne*, VII, pág. 10. <<

[153] Froissart, ed. Kervyn, XIII, pág. 22; Jean Germain: *Líber de virtutibus ducis Burg.*, pág. 109; Molinet, I, pág. 83; III, pág. 100. <<

[154] Monstrelet, II, pág. 241. <<

[155] Chastellain, VII, págs. 13-16. <<

[156] Chastellain, III, pág. 82; IV, pág. 170; V, págs. 279-309. <<

[157] Jacques du Clercq, II, págs. 245, cf. pág. 339. <<

[158] Véase *supra*, pág. 22. <<

[159] Chastellain, III, págs. 82-89. <<

[160] Chastellain, VII, págs. 90 y sigs. <<

[161] Chastellain, II, pág. 345. <<

[*162] Así perecen necesariamente de hambre los inocentes — Con quienes llenan a diario su vientre los grandes lobos — Que amontonan a miles y a cientos —Los falsos tesoros: el grano, el trigo, — La sangre, los huesos que han arado la tierra — De las pobres gentes, cuyo espíritu clama — Venganza a Dios y «ay, de los señores»… Deschamps, núm. 113, I, pág. 230. <<

[163] N. de Clemanges, *Opera*, ed. Lydius, Leiden, 1613, pág. 48, capitulo IX. <<

[*164] «El pobre hombre no tendrá pan que comer, sino por ventura un poco de centeno o cebada; su pobre mujer habrá dado acaso a luz y tendrán cuatro o seis niños pequeños junto al hogar o junto al horno, que por ventura estará caliente, pedirán pan, gritarán rabiosos de hambre. La pobre madre no tendrá qué poner entre sus dientes, si no es un poco de pan en que hay algo de sal. Bien debería bastar esta miseria; pero vendrán esos canallas que cargarán con todo…, todo será puesto en un bulto y arrebatado, y buscad al que paga.» En traducción latina: Gerson, *Opera*, IV, páginas 583-622; el texto francés ha sido editado en 1824; las palabras citadas en D. H. Carnahan: *The Ad Deum vadit of Jean Gerson, University of Illinois studies in language and literature, 1917*, III, núm. I, pág. 13; véase Denifle et Chatellain. *Chartularium Univ. París*, IV, número 1.819. <<

[165] En H. Denifle: *La guerre de cent Ans et la désolation des églises, etc., en France*, París, 1897-99, 2 vols., I, págs. 497-513. <<

[166] Alain Chartier; *Oeuvres*, ed. Duchesne, pág. 402. <<

[167] *Rob. Gaguini Epistolae et orationes*, ed. L. Thuasne (*Bibl. litt. de la Renaissance*, t. II), París, 1903, 2 vols., I, págs. 321-350. <<

[168] Froissart, ed. Kervyn, XII, pág. 4; *Le livre des trahisons*, páginas 19-26; Chastelain, I, pág. XXX; III, pág. 325; V, págs. 260, 275, 325; VII, págs. 466-480; Thomas Basin, *passim*, especialmente I, págs. 44, 56, 59, 115; cf. *La complainte du povre commun et des povres laboureurs de France* (Monstrelet, VI, págs. 176-190). <<

[169] *Les faicts et dictz de messire Jehan Molinet*, Jehan Petit, 1537, f. 87 vso. <<

[*170] «Oh Dios, ved la pobreza de mi pueblo, — Proveed a ella con toda diligencia; — Ah, tiembla de hambre, de frío, de miedo y de miseria. — Si ha pecado o incurrido en negligencia — Contra vos, os pide perdón. — ¿No dan lástima los bienes que le arrebatan? — Ya no tiene trigo que llevar al molino, — Le quitan los vestidos de lana y de lino, — Agua, nada más, le queda para beber.» Balada 19, en A. de la Borderie, *Jean Meschinot, sa vie et ses oeuvres*, *Bibl. de l'école des chartes*, LVI, 1895, pág. 296; cf. *Les Lunettes des princes*, ib., págs. 607-613. <<

[171] Masselin: *Journal des Etats Généraux de France tenus a Tours en 1484*, edición A. Bernier *(Coll. des documents inédits)* pág. 672. <<

[*172] Nadie es villano, si no le sale del corazón. Deschamps, VI, número 1.140, pág. 67. La unión de la idea de la igualdad con la de la nobleza de corazón halla certera expresión en las palabras de Ghismonda a su padre Tancredo, en el primer cuento del cuarto día, en el *Decamerone*, de Boccaccio. <<

[*173] Hijos míos, hijos míos, nacidos de mí, Adán, — Que soy después de Dios el primer padre, — Creado por Él; todos habéis salido — Por modo natural de mi costilla y de Eva; — Ésta fue vuestra madre. ¿Cómo es el uno villano — Y el otro toma el título de gentilhombre, — Entre vosotros, hermanos? ¿De dónde viene esta nobleza? — Yo no lo sé, si no es de las virtudes — Y los villanos de todo vicio que hiere; — Todos vosotros estáis revestidos de una misma piel.

Cuando Dios me creó del cieno en que estaba, — Hombre mortal, débil, torpe y vano, — Eva de mí, nos creó enteramente desnudos; — Pero nos infundió generosamente el espíritu — Inmortal; entonces tuvimos hambre y sed, — Trabajos, dolores e hijos con aflicción; — Por nuestros pecados paren con angustia — Todas las mujeres; vilmente sois concebidos. — ¿De dónde viene este nombre, villano, que hiere los corazones? — Todos vosotros estáis revestidos de una misma piel.

Los reyes poderosos, los condes y los duques, — El conductor del pueblo y el soberano, — Cuando nacen, ¿de qué están vestidos? — De una sucia piel…. Príncipe, pensad, sin tener desdén — Por las pobres gentes, que la muerte lleva las riendas. Deschamps, VI, pág. 124, núm. 1.176. <<

[174] Molinet, II, págs. 104-107; Jean Le Maire de Belges: *Les chansons de Namur*, 1507. <<

[175] Chastellain: *Le miroir des nobles hommes de France*, VI, páginas 203, 211, 214. <<

[176] 28 *Le Jouvencel*, ed. C. Favre et L. Lecestre *(Soc. de l'hist. de France)*, 1887 89, 2 vols., I, pág. 13. <<

[177] *Livre des faicts du mareschal de Boucicaut*, Petitot: *Coll. de mém.*, VI, pág. 375. <<

[178] Philippe de Vitri: *Le chapel des fleurs de lis* (1335), ed. A. Piaget, *Romania*, XXVII, 1898, pág. 80 y sigs. <<

[179] Molinet, I, págs. 16-17. <<

[180] N. Jorga: *Philippe de Mézières*, pág. 469. <<

[181] L. c., pág. 506. <<

[182] Froissart, ed. Luce, I, págs. 2-3; Monstrelet, I, pág. 2; D'Escouchy, I, pág. 1; Chastellain, I, prólogo; II, pág. 116; VI, pág. 266; La Marche, I, pág. 187; Molinet, I, pág. 17; II, pág. 54. <<

[183] Lefèvre de S. Remy, II, pág. 249; Froissart, ed. Luce, I, pág. 1; cf. *Le débat des hérauls d'armes de France et d'Angleterre*, edición L. Pannier et P. Meyer *(Soc. des anciens textes Français)*, 1887, página I. <<

[*184] Consiste en el orgullo y en correr grandes peligros. <<

[185] Chastellain, v, pág. 443. <<

[186] *Les origines de la France contemporaine. La révolution*, I, página 190.
<<

[187] *Die Kultur der Renaissance in Italien*, X, II, pág. 155. <<

[188] L. c., I, págs. 152-165. <<

[*189] Froissart, ed. Luce, IV, pág. 112; Bamborough, llamado también Bembro. Brembro, es desfigurado y convertido por Froissart en Brandebourch. <<

[190] *Le Dit de Vérité*, Chastellain, VI, pág. 221. <<

[191] *Le livre de la paix*, Chastellain, VII, pág. 367. <<

[192] Froissart, ed. Luce, I, pág. 3. <<

[193] *Le cuer d'amours épris. Oeuvres du roi René*, ed. De Quatrebarbes, Angers, 1845, 4 vols., t. III, pág. 112. <<

[194] Lefèvre de S. Remy, II, pág. 68. <<

[195] Doutrepont, pág. 183. <<

[196] La Marche, II, págs. 216-334. <<

[197] Ph. Wielant: *Antiquités de Flandre*, ed. De Smet (*Corp. chron. Flandriae, IV)*, pág. 56. <<

[198] Commines, I, pág. 390, cf. la anecdota en Doutrepont, pág. 185. <<

[*199] Y me pareció desde entonces que su corazón alimentaba altos y singulares propósitos para el tiempo por venir y para adquirir gloria y fama con obras singulares. Chastellain, v, págs. 316-319. <<

[200] P. Meyer: *Bull. de la soc. des anc. textes français*, 1883, páginas 45-54.
<<

[201] Deschamps, núms. 12, 93, 207, 239, 362, 403, 432, 652. I, págs. 86-99; II, págs. 29-69; X, págs. XXXV, LXXVI y sigs. <<

[*202] *Journal d'un bourgeois*, pág. 274. Cervantes los conoce aún llamándolos «todos los nueve de la fama», *Don Quijote*, I, 5. En Inglaterra son conocidos como *the nine worthyes* hasta el siglo XVII, cf. John Coke (1551), *The debate between the Heraldes*, ed. L. Pannier et P. Meyer: *Le débat des hérauts d'armes*, pág. 108, § 171; R. Burton: *The Anatomy of Melancholy*, m, pág. 173 (ed. Londres, 1886). Thomas Heywood escribió *The exemplary Lives and memorable Acts of Nine the most Worthy Women of the World; three Jews, three Gentiles, three Christians*, en que cierra la serie la reina Isabel. <<

[203] Molinet: *Faictz et Dictz*, f. 151. <<

[204] *La Curne de Sainle Pelaye*, II, pág. 88. <<

[205] Deschamps, núm. 206; 239, II, págs. 27, 69, núm. 312; II, pág. 324; *Le lay du tres bon connestable B. du Guesclin.* <<

[206] S. Luce. *La France pendant la guerre de cent ans*, pág. 231; *Du Guesclin dixiéme preux.* <<

[207] Véase su carta a su madre y abuela, del 8 de junio de 1429, en Quicherat: *Procès*, f. 105-113. <<

[208] M. Lecourt: *Romania*, t. XXXVII, 1908, 529-539. <<

[209] *La mort du roy Charley VII*, Chastellain, VI, pág. 440. <<

[*210] Laborde, II, pág. 242, núm. 4.091; 138, núm. 242; ídem, pág. 146; núm. 3.343; pág. 260, núm. 4.220; pág. 266, núm. 4.253. El salterio fue adquirido durante la guerra de sucesión española por Joan van den Berg, comisario de los Estados generales en Bélgica, y se encuentra ahora en la biblioteca de la Universidad de Leyden. Espadas de Tristán, de Ogier el Danés y de Wieland el Herrero se encuentran igualmente en Francia, Inglaterra e Italia; V. H. Jenkinson: *The jewels lost in the Wash., History* VIII, 1923, pág. 161; J. Loth, *L'épée de Tristán, Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1923, pág. 117; G. Rotondi en *Archivio storico Lombardo*, XLIX, 1922. <<

[211] Burckhardt: *Kultur der Ren.*, 110, pág. 246. <<

[212] *Le livre des faicts du maréchal Boucicaut*, ed. Petitot, *Coll. de mémoires*, I serie, tomos VI-VII. <<

[213] *La livredes Jaicts.*, VI, pág. 379. <<

[214] Ib., VII, págs. 214, 185, 200-201. <<

[215] Chr. de Pisan: *Le débât des deux amants*, *Oeuvres poétiques*, II, pág. 96. <<

[216] Antoinede la Salle: *La salade*, chap. 3, París, M. Le Noir, 1521, f. 4 vso. <<

[217] *Le livre des cent ballades*, ed. G. Raynaud *(Soc. des anciens textes français)*, pág. LV. <<

[218] *Le Jouvencel*, I, pág. 25. <<

[219] *Le Jouvencel*, I, pág. 25. <<

[220] *Le livre des faits du bon chevalier Messire Jacques de Lalaing;* edición Kervyn de Lettenhove, Chastellain, *Oeuvres*, VIII. <<

[221] II, pág. 20. <<

[*222] Cosa grata, la guerra… ¡Se quieren tanto unos a otros en la guerra! Cuando se considera justa la propia causa y se ve combatir bravamente a la propia raza, las lágrimas vienen a los ojos. El corazón leal y piadoso siente la dulzura de ver al amigo que expone valientemente su cuerpo por ejecutar y cumplir el mandato de nuestro Creador. Y después se hace el propósito de morir o vivir con él y por amor de no abandonarle. En todo esto siéntese un deleite que quien no lo haya experimentado no sabe decir qué bien representa. ¿Creéis que quien hace esto teme la muerte? En modo alguno; porque está tan confortado, está tan entusiasmado, que no sabe dónde está. Verdaderamente, no tiene miedo de nada. <<

[223] W. James: *The varieties of religious experience, Gifford lectures*, 1901-02, Londres, 1003, pág. 318. <<

[224] *Le livre des faits*, pág. 398. <<

[225] Ed. G. Raynaud: *Société des anciens textes français*, 1905. <<

[*226] Cuando estamos en las tabernas, bebiendo aquellos vinos tan fuertes, — Y junto a las damas, que nos contemplan. — con sus tersas gargantas, con sus seductores collares, — Con sus ojos cambiantes que resplandecen con una belleza sonriente, — Entonces impúlsanos la naturaleza a tener un corazón hazañoso, — Entonces vencemos unos a Jaumón y Agulán (dos paganos de la novela de Aubremont) — Y otros vencen a Oliveros y a Roldán. — Pero cuando estamos en el campo sobre nuestros veloces corceles, — Los escudos pendientes del cuello y las lanzas en ristre bajas, — Y el intenso frío nos va helando totalmente, — Y los miembros se nos quebrantan, asi los anteriores como los posteriores. — Y los enemigos se nos van acercando, — Entonces quisiéramos estar en una cueva tan honda, — Que no fuésemos vistos nunca, ni poco ni mucho. *Les voeux du héron*, vs. 354-371, ed. *Soc. des bibliophiles de Mons*, núm. 8, 1839. <<

[227] Carta del conde de Chimay a Chastellain, *Oeuvres*, VIII, pág. 266. Cf. también Commines, ed. J. Calmette, 1924 *(Les classiques de l'histoire de France au Mayen Age)* 1, pág. 59. <<

[228] *Perceforest*, en Quatrebarbes, *Oeuvres du roi René*, II, pág. XCIV. <<

[229] *Des trois chevaliers et del chainse*, por Jacques de Baisieux, ed. Scheler, *Trouvères belges*, I, 1876, pág. 162. <<

[230] *Rel. de S. Denis*, I, pág. 594 y sigs.; Juvenal des Ursins, pág. 879. <<

[*231] Entre otros, los prohíbe el Sínodo lateranense de 1215; de nuevo el Papa Nicolás III en 1279; v, Raynaldus: *Annales ecclesiastici*, III (= Baronius, XXII), 1279, XVI-XX; *Dionysii Cartusiani Opera*, XXXVI, pág. 206. <<

[232] Deschamps. I, pág. 222, núm. 108; I, pág. 223, núm. 109. <<

[233] *Journal d'un bourgeois de Paris*, págs. 56, 59. <<

[234] Adán de Bremen: *Gesta Hammaburg. eccl. pontificum*, lib. II, cap. I. <<

[235] La Marche II, pág. 119, 144; D'Escouchy, I, págs. 2451-2473; Molinet, III, página 460. <<

[236] Chastellain, VIII, pág. 238. <<

[237] La Marche, I, pág. 292. <<

[238] *Le livre desfaits de Jacques de Lalaing*, en Chastellain, VIII, págs. 188 y sigs. <<

[239] *Oeuvres du roi René*, I, pág. LXXV. <<

[240] Marche, III, pág. 123; Molinet, V, pág. 18. <<

[241] La Marche, II, págs. 118, 121, 122, 133, 341; Chastellain, I, pág. 256; VIII, págs. 217, 246. <<

[242] La Marche, II, pág. 173, I, pág. 285. *Oeuvres du roi René*, I, pág. LXXV.
<<

[243] *Oeuvres du roi René*, I, pág. LXXXVI; II, pág. 57. <<

[244] N. Jorga: *Phil. de Mézières*, pág. 348. <<

[245] Chastellain, II, pág. 7; IV, pág. 233, cf. 269; VI, pág. 154. <<

[246] La hlarche, I, pág. 109. <<

[247] Estatutos de la Orden en Luc d'Achéry: *Spicilegium*, III, pág. 730. <<

[248] Chastellain, II, pág. 10. <<

[249] *Chronique scandaleuse*, I, pág. 236. <<

[250] *Le songe de la thoison d'or, Collection de poésies, romans, chroniques, etc., des* XV*e et* XVI*e siècles.* <<

[251] Fillastre: *Le premier volume de la Toison d'or.* París, 1515, fol. 2. <<

[252] Boucicaut, I, pág. 504; Jorga, *Ph. de Mézières*, págs, 83, 483[8]; Romania, XXVI, págs. 395[1], 396[1]; Deschamps, XI, pág. 28; *Oeuvres du roi René*, pág. XI; Monstrelet, V, pág. 449. <<

[253] Froissart: *Poésies*, ed. A. Scheler *(Acad. royale de Belgique)* 1870-72, 3 vols., II, pág. 341. <<

[*254] A Dios y a las gentes detestable — Es la mentira y la traición, — Por eso no es colocada en la mesa — De los *preux* la imagen de Jasón, — Que por traer el vellocino — De Colcos se hizo perjuro. — El latrocinio no se puede ocultar. Alain Chartier: *La ballade de Fougéres*, pág. 718. <<

[255] *Judicum*, 6, 37. <<

[256] La Marche, IV, pág. 164; Jacques du Clercq, II, pág. 6. Cf. también *Le songe de la Toison d'or*, de Michault Taillevent. <<

[257] *Liber Karoleidos*, vs. 88. *(Chron. rel. à l'hist. de Belg. sout la dom. des ducs de Bourg.)* III. <<

[258] *Gén.*, 30, 32; 2 *Rey.* 3, 4; *Job.* 31, 20; *Salmo* 71, 6. <<

[259] M Guilaume Fillastre: *Le second volume de la toison d'or*, París, Franc. Regnault, 1516, fol. 1, 2. <<

[260] La Marche, III, pág. 201; IV, pág. 67; Lefèvre de S. Remy, LI, pág. 292; el ceremonial de estos bautizos en Nicolás Upton, heraldo de Hunfredo de Glocester: *De officio militari*, ed. E. Bysshe (Bissaeus) Londres, 1654, lib. I, cap. XI, pág. 19. <<

[*261] Quiere decir personas que llevan una vida de placer, cf. *gale* = *réjouissance*, *galer* = *s'amuser.* <<

[*262] Probablemente alude a esta Orden también Deschamps en el *Envoi* de la balada a la Orden amorosa de la hoja (frente a la de la flor), número 767, IV, pág. 262; cf. 763: *Royne sur fleurs en vertu demourant. Galoys, Dannoy, Mornay, Pierre ensement De Tremoille… vont loant… vostre bien qui est grant*, etc. <<

[263] *Le livre du chevalier de la Tour Landry,* ed. A. de Montaiglon. *(Bibl. elzevirienne),* París, 1854, págs. 241 y sigs. <<

[*264] *Voeu du héron*, ed. *Soc. des bibl. de Mons*, pág. 17. Ahora, venga lo que venga, pues no es de otro modo. — Entonces quitó su dedo la joven de cuerpo gentil, — Y el ojo permaneció cerrado, de suerte que toda la gente lo vio. <<

[265] Froissart, ed. Luce, I, pág. 124. <<

[*266] Pues bien, dijo la reina, yo sé bien que hace tiempo —Que estoy encinta de un hijo, pues lo he sentido ya dentro de mí. — Aún no hace nada que se volvió dentro de mi cuerpo. — Y yo voto y prometo a Dios, que me creó…, — Que este fruto mío nosaldrá demícuerpo, — Si antes no mehabéis llevado al país del otro lado — Para cumplir el voto de que habéis hecho promesa; — Y si quiere salir antes de que sea tiempo, — Me mataré con un gran cuchillo de acero, — Se perderá mi alma y perecerá aquel fruto. <<

[*267] Y cuando elrey la oye, lo piensa muy gravemente — Y dice: ciertamente, ninguno más hará un voto. <<

[*268] *Rel. de S. Denis*, III, pág. 72. Harald Harfagri hace el voto de no cortarse el cabello antes de haber conquistado toda Noruega. *Haraldar saga Harfagra*, cap. 4; cf. *Voluspa*, 33. <<

[269] Jorga: *Ph. de Mézières*, pág. 76. <<

[*270] Claude Menard: *Hist. de Bertrand du Guesclin*, págs. 39, 55, 410, 488; La Cume, I, pág. 240. Lutero habla aún de los votos supersticiosos de los soldados de su tiempo, *Tischreden*, ed. de Weimar, II, núm. 2.753 b, págs. 632-3. <<

[271] Douet d'Arcq: *Choix de Piéces inédites rel. au règne de Charles VI (Soc. de l'hist. de France, 1863)* I, pág. 370. <<

[272] *Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, cap. XVI y sigs.; Chastellain, VIII, página 70. <<

[273] *Le petit Jehan de Saintré*, cap. 48. <<

[274] *Germania*, cap. 31; La Curne, I, pág. 236. <<

[275] Heimskringla: *Olafssaga Trygguasonar*, cap. 35; Weinhold: *Altnordisches Leben*, pág. 462. <<

[276] La Marche, II, pág. 366. <<

[277] La Marche, II, págs. 381-387. <<

[278] LaMarche, l. c.; D'Escouchy, II, págs. 166, 218. <<

[279] D’Escouchy. II, pág. 189. <<

[280] Doutrepont, pág. 513. <<

[281] Ib., págs. 110 y 112. <<

[282] Chastellain, III, pág. 376. <<

[283] Supra, pág. 113. <<

[284] *Chronique de Berne* (Molinier, núm. 3.103), en Kervyn, Froissart, II, pág. 531. <<

[285] D’Escouchy, II, pág. 220. <<

[286] Froissart, ed. Luce, x, págs. 240, 243. <<

[287] *Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, Chastellain, VIII, páginas 158-161. <<

[288] La Marche, IV, *Estat de la Maison*, págs. 34, 47. <<

[289] Véase mi ensayo *Uit de voogeschiedenis van ons nationaal besef*, *De Gids*, 1912, I. (Ahora, en *Tien Studien*, *Haarlem*, 1926). <<

[290] *Ps.* 50, 19 (51, 20). <<

[291] Monstrelet, IV, pág. 112; Pierre de Fenin, pág. 363; Lefèvre de Saint Remy, II, pág. 63; Chastellain, I, pág. 331. <<

[292] V. J. D. Hintzen: *De Kruistochtplannen van Philip den Goede*, 1918.
<<

[293] Chastellain, III, págs. 6, 10, 34, 77, 118, 119, 178, 334; IV, págs. 125, 128, 171, 431, 437, 451, 470; V, pág., 49. <<

[294] La Marche, II, pág. 382. <<

[295] *De Gids*, 1912, I, *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef.* <<

[296] Rymer: *Foedera*, III, tercera parte, pág. 158 = VII, pág. 407. <<

[297] Monstrelet, I, pág. 43 y sigs. <<

[*298] Para evitar efusión de sangre cristiana y la destrucción del pueblo, por el cual siento piedad en mi corazón. Para poner fin a esta disputa por mi cuerpo (= por mí mismo) sin más, ni acudir a la vía de la guerra, por la cual acabarían de un modo lamentable sus días muchos nobles y otros, tanto de vuestro ejército como el mío. Monstrelet, IV, pág. 219. <<

[*299] Tanto absteniéndose de boca como esforzándose por entrenarse. Pierre de Fenin, págs. 626-7; Monstrelet, IV, pág. 244; *Líber de Virtutibus*, pág. 27. <<

[300] Lefèvre de Saint Remy, II, pág. 107. <<

[301] Laborde, I, págs. 201 y sigs. <<

[302] La Marche, II, págs. 27, 382. <<

[*303] Bandello, 1, nov. 39: *Filippo duca di Burgogna si mette fuor di proposito a grandissimo periglio.* <<

[304] F. von Bezold: *Aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Este-Gonzaga*, *Archiv. f. Kulturgesch.*, VIII, pág, 396. <<

[305] *Papiers de Granvelie*, I, págs. 360 y sigs.; Ranke: *Reformation*, edición de la Academia, IV, (1925), 22; Baumgarten: *Geschichle Karls V*, II, pág. 641; Fueter: *Geschichte des europäischen Staatensystems 1492-1559*, pág. 307; cf. Erasmo a Nicolás Beraldo, 25 de mayo de 1522, dedicatoria de *De ratione conscribendi epístolas*, Allen, V, núm. 1.284. <<

[306] Erdmannsdörffer: *Deutsche Geschichte, 1648-1740*, I, 595. <<

[307] A. Piaget: *Romania*, XIX, 1890, *Oton de Granson et ses poesies.* <<

[308] Chastellain, III, págs. 38-49; La Marche, II, pág. 406 y sigs.; D'Escouchy, II, pág. 300 y sigs.; *Corp. chron. Flandr.*, III, pág. 525; Petit Dutaillis: *Documents nouveaux*, págs. 113, 137. Sobre una forma de duelo judicial, aparentemente inofensiva, Deschamps, IX, pág. 21. <<

[309] Froissart, ed. Luce, IV, págs. 89-94. <<

[310] Froissart, IV, págs. 127-8. <<

[311] Lefèvre de S. Remy, I, pág. 241. <<

[312] Froissart, XI, pág. 3. <<

[313] *Rel. de S. Denis*, III, pág. 175 <<

[314] Froissart, XI, págs. 24 y sigs.; VI, pág. 156. <<

[*315] Los unos lo tenían por proeza y los otros por ultraje y gran descomedimiento. Froissart, IV, págs. 110, 115. Otros combates análogos, por ejemplo, Molinier: *Sources*, IV, núm. 3.707; Molinet, IV, pág. 294. <<

[316] *Rel. de S. Denis*, I, pág. 392. <<

[317] *Le Jovencel*, I, pág. 209; II, págs. 99, 103. <<

[318] Froissart, I, pág. 65; II, pág. 49. II, pág. 32 <<

[319] Chastellain, II, pág. 140. <<

[320] Monstrelet, III, pág. 101; Lefèvre de S. Remy, I, pág. 247. <<

[321] Molinet, II, págs. 36, 48; III, págs. 98, 433; IV, pág. 372 <<

[322] Froissart, III, pág 187; XI, pág. 22. <<

[323] Chastellain, II, 374. <<

[324] Molinet, I, pág. 65. <<

[*325] Y desde aquel día fue llamado este hecho de armas el encuentro de Mons de V. Y no fue considerado como una batalla, porque las partes sólo se encontraron casualmente; y las banderas que se desplegaron y nada fueron una misma cosa. Monstrelet, IV, pág. 65. <<

[326] Ib., III, pág. 111; Lefèvre de S. Remy, I, pág. 259. <<

[327] Basin, III, pág. 57. <<

[*328] Allí luchó el rey muy largo tiempo con el señor Ustasse y éste con él, y de tal suerte que era un gusto verles. Froissart, IV, pág. 80. <<

[329] Chastellain, I, pág. 260; La Marche, I, pág. 89. <<

[330] Commines, I, pág. 55. <<

[331] Chastellain, III, pág. 82 y sigs. <<

[332] Froissart, IX, pág. 220; XI, pág. 202. <<

[333] Ms. de la Crónica de Oudenarde, Rel. de S. Denis, I, pág. 229[1]. <<

[334] Froissart, XI, pág. 58. <<

[335] Chastellain. II, 259. <<

[336] La Marche, II, pág. 324. <<

[337] Chastellain, I, pág. 28; Commines, I, pág. 31; cf. Petit Dutaillis en Lavisse, *Histoire de France*, IV^2, pág. 33. <<

[338] Deschamps, IX, pág. 80; cf. vs. 2.228, 2.295; XI, pág. 173. <<

[339] Froisart, II, pág. 37. <<

[340] *Le débat des hérauts d'armes*, §§ 86, 87, pág. 33. <<

[341] *Livre des faits*, en Chastellain, VIII, pág. 252[2] y XIX. <<

[342] Froissart, ed. Kervyn, XI, pág. 24. <<

[343] Froissart, IV, pág. 83; ed. Kervyn, XI, pág. 24. <<

[344] Deschamps, IV, núm. 785, pág. 289. <<

[345] Chastellain, v, pág. 217. <<

[346] *Le songe véritable*, *Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, t. XVI, pág. 325, en Raynaud, *Les cent ballades*, pág. IV. <<

[347] Commines, I, pág. 295. <<

[348] *Livres messires Geoffroy de Charny*, *Romania*, XXVI. <<

[349] Commines, I, págs. 36-42, 86, 164. <<

[350] Froissart, IV, págs. 70, 302; cf. ed. Kervyn de Lettenhove, Bruselas, 1869-1877, 26 vols., V, pág. 513. <<

[*351] Guillermo, puesto que es tu voluntad viajar e ir a Hungría y Turquía y buscar la lucha con gentes y países que nunca nos han hecho mal, ni tienes ningún motivo razonable para ir allá, fuera de la vanagloria de este mundo, deja a Juan de Borgoña y a nuestros primos de Francia llevar a cabo sus empresas, y lleva tú a cabo la tuya, y ve a Frislandia y conquista nuestra herencia. Froissart, ed. Kervyn, xv, pág. 227. <<

[*352] *Doutrepont: Ordonnance du banquet de Lille*, *Notices et extrails des mss. de la bibliothèque nationale*, t. XLI; 1923, I. Comúnmente nombrábase también un sustituto. <<

[353] Emerson: *Nature*, ed. Routledge, 1881, págs. 230-31. <<

[*354] De este modo quiere restablecer el nombre el último editor del *Roman de la Rose*, E. Langlois. <<

[355] Chastellain, IV, pág. 165. <<

[356] La Marche, II, pág. 350[2]. <<

[357] Basin, II, pág. 224. <<

[358] Froissart, IX, págs. 223-236. Deschamps, VII, núm. 1.282. <<

[359] *Cent nouvelles nouvelles*, ed. Wright, II, pág. 15; cf. I, pág. 277; II, págs. 20, 168, etc., y *Quinze joyes de mariage*, *passim.* <<

[360] Pierre Champion; *Histoire poétique du Quinzième Siècle*, París, 1923, tomo I, pág. 262; Deschamps, VIII, pág. 43. <<

[361] Deschamps, VI, pág. 112, núm. 1.169, *La leçon de musique*. <<

[*362] Decisiones judiciales en cosas de amor (ante el procurador del Parlamento Martial d'Auvergne, 1430-1508, imitados aún por La Fontaine). <<

[363] Cf. también Lehmann: *Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, págs. 147 y sigs. <<

[364] Charles de Orleáns: *Poésies completes.* París, 1874, dos vols., I, págs. 12, 42. <<

[*365] Ib., pág. 88. He hecho las exequias de mi dueña — En la Iglesia del amor, — Y el servicio (divino) por su alma — Ha cantado pensamientos dolorosos. — Muchos cirios de suspiros lastimeros — Ha habido para iluminarla. — También he hecho hacer la tumba — De nostalgia… <<

[366] W Deschamps, VI, pág. 82, núm. 1.151; véase, por ejemplo, V, pág. 132, núm. 926; IX, pág. 94, c. 31; VI, pág. 138, núm. 1.184; XI, pág. 18, núm. 1.438, y XI, páginas 269, 286[1]. <<

[*367] Christine de Pisan: *L'Epistre au dieu d'amours* (Epístola al dios del amor). La poesía se presenta como una epístola del propio Cupido, *Oeuvres poétiques*, ed. M. Roy, II, pág. 1. <<

[368] Joh. de Monasteriolo: *Epistolae*, Martène et Durand: *Ampl. Collectio*, II, págs. 1.409, 1.421, 1.422. <<

[369] Piaget: *Etudes romanes dédiées a Gaston París*, pág. 119. <<

[370] Gerson: *Opera*, III, pág. 597; id., *Considérations sur St. Joseph*, III, pág. 866; *Sermo contra luxuriem*, III, págs. 923, 925, 930, 968. <<

[*371] La vergüenza, el temor y el guardián de la virtud, el buen portero, que no se hubiese atrevido ni dignado aprobar ni siquiera un vulgar beso, ni una mirada deshonesta, ni una sonrisa seductora, ni una palabra ligera. — Sobre la significación de *Dangier* no se ha llegado todavía a la unanimidad. La palabra se deriva de *dominarium*, y originariamente quiere decir, por tanto, «dominación». ¿Poder de inspección, por consiguiente, de los padres, etc.? A esto se opone el que las demás alegorías (vergüenza, temor, etc.) encarnan cualidades de la doncella, representada por la rosa. Por ende, *Dangier* debería significar más bien «dominio de sí mismo». Hemos elegido «guardián de la virtud», porque posteriormente ya no se entendió *Dangier* como una cualidad interna, sino que se la exteriorizó como un *guardián;* esto se ve, entre otros lugares, en la 27 y la 37 de las *Cent nouvelles nouvelles*, y acaso también en la cita anterior. <<

[372] *Bibl. de l'école des chartes*, LX, 1899, pág. 569. <<

[373] E. Langlois: *Le Roman de la Rose (Société des anciens textes français)* 1914, t. I, *Introduction*, pág. 36. <<

[374] Ronsard: *Amours*, núm. CLXI. <<

[375] A. Piaget: *La cour amoureuse díte de Charles* VI, *Romania*, XX, pág. 417, XXXI, pág. 599; Doutrepont, pág. 367. <<

[376] Leroux de Lincy: *Tentative de rapt, etc., en 1405. Bibl. de l'école des chartes*, segunda serie, III, 1846, pág. 316. <<

[377] Piaget: *Romania*, XX, pág. 447. <<

[*378] En *Le Trésor des pièces rares ou medites*, editado en 1860 por H. Cocheris, que ha desconocido por completo la relación entre la primitiva obra de Sicille y una adición posterior. <<

[379] *Oeuvres de Rabelais*, ed. Abel Lefranc, c. s. I, *Gargantúa*, c. 9, pág, 96.
<<

[380] Guillaume de Machaut: *Le Livre du Voir-Dit*, ed. P. París (*Société des bibliophiles françois*, 1875), págs. 82, 21S, 214, 240, 299, 309, 313, 347, 351. <<

[381] Juvenal des Ursins, pág. 496. <<

[382] Rabelais: *Gargantúa* c. 9. <<

[383] Coquillart: *Droits nouveaux*, I, pág. 111. <<

[*384] Por eso debéis advertirlo sólo por vos misma. Christine de Pisan, I, páginas 187 y siguientes. <<

[385] E. Hoepffner: *Frage und Antwortspiete in der franz. Literatur des 14 Jahrh.*, *Zeitschrift f. roman. Philologie*, XXXIII, 1909, págs. 695, 703. <<

[386] Christine de Pisan: *Le dit de la rose*, 75; *Oeuvres poitiques*, II, pág. 31.
<<

[387] Machaut: *Remède de fortune*, 3.879 y sigs. *Oeuvres*, ed. Hoepffner *(Soc. des anc. textes français)* 1908-11, dos vols., II, pág. 142. <<

[388] Christine de Pisan: *Le livre des trois jugements; Oeuvres poétiques*, II, página III. <<

[*389] *Le livre du Voir-Dit*, ed. P. Parir, *Société des bibliophiles françois*, 1875. La hipótesis de que la obra de Machaut no tiene por fundamento la historia de un amor real (Hanf, *Zeitschrift für roman. Philologie*, XXII, pág. 145) carece de todo fundamento. <<

[*390] Un castillo cerca de Château Thierry. <<

[391] *Voir-Dit*, *carta* II, pág. 20. <<

[392] *Voir-Dit*, *carta* XXVII, pág. 203. <<

[393] *Voir-Dit*, págs. 26, 96, 146, 154 y 162. <<

[*394] El beso con una hoja como aislador encuéntrase también en otras partes; cf. *Le grand garde derriére*, estr. 6. W. G. C. Byvanck: *Un poéte inconnu de la Société de François Villon*, París, Champion, 1891, pág. 27. Cf. la expresión: no pone hoja delante de la boca. <<

[395] *Voir-Dit*, págs. 143-144. <<

[396] *Voir-Dit*, pág. 110. <<

[397] Véase supra, pág. 65. <<

[398] *Voir-Dit*, págs. 70, 98. <<

[399] *Le livre du chevalier de la Tour Landry*, ed. A. de Montaiglon *(Bibl. elzevirienne)* 1854. <<

[400] Página 245. <<

[401] Página 28. <<

[*402] La frase es totalmente ilógica *(pensée… fait penser… à pensiers);* entiéndase así: en ninguna parte tan frecuentemente como en la iglesia. <<

[403] Páginas 249, 252-254. <<

[404] Piaget: *Romania*, XXVII, 1898, pág. 63. <<

[*405] Bajo la fronda verde, sobre la hierba deleitable, — Junto a un arroyo ruidoso y cabe una dara fuente — Encontré puesta una cabaña transportable; — Allí comía Gontier con su mujer Helena — Queso fresco, leche, manteca caseosa, — Crema, queso de nata, manzana, nuez, ciruela, pera, — Ajo y cebollas, chalote — extendido sobre ana corteza, con sal gruesa, para beber mejor. <<

[*406] Oí a Gontier al abatir el árbol — Dar gracias a Dios por su vida segura: — «No sé —decía— lo que son columnas de mármol, — Pomos brillantes, muros revestidos de pinturas; — No tengo miedo a una traición tramada — Bajo un semblante amistoso, ni ser envenenado — En vajilla de oro. No descubro la cabeza — Delante de ningún tirano, ni doblo la rodilla, — No me rechaza jamás la vara de ningún portero, — Pues no me empuja hasta allí la codicia, — La ambición, ni la ávida glotonería. — El trabajo me sustenta en alegre libertad: — Mucho amo a Helena y ella a mí sin falsía, — Y esto es bastante. De la tumba no nos cuidamos.» — Entonces dije: «¡Ah! Un siervo de la corte no vale un cuarto, — Pero el libre Gontier vale tanto como una piedra preciosa en oro.» <<

[*407] Sombrero de flores lucía — sobre su cabeza, y Marión, su muy querida. Deschamps, núm. 375, III pág. 1. <<

[*408] Quiero vivir desde ahora en adelante — En el estado medio, ésta es mi decisión, — Dejar la guerra y vivir como labrador. — Hacer la guerra no es más que una perdición. Deschamps, I, pág. 161, núm. 65; cf. I, pág. 78, núm. 7; pág. 175, número 75. <<

[409] Deschamps, núms. 1.287, 1.288, 1.289; VII, pág. 33; cf. núm. 178, I, pág. 313. <<

[*410] No pido a Dios sino que me dé — Poder servirle y loarle en este mundo. — Vivir para mí; un traje entero o un jubón, — Un caballo para ayudarme en el trabajo, — Y que pueda mantenerme — En la medianía, alegre, sin envidia, — Sin tener demasiado ni pedir pan, — Pues ésta es hoy la vida más segura. Deschamps, núm. 240, II, pág. 71; cf. núm. 196, LI, pág. 15. <<

[*411] Un trabajador y un pobre carretero — Va mal vestido, desharrapado y descalzo, — Pero trabajando cobra afecto a su trabajo — Y lleva a cabo alegremente su labor. — De noche duerme bien; por eso uno de estos honrados corazones —Ve fenecer cuatro reyes y su reinado. Deschamps, núm. 184, I, pág. 320. <<

[412] Deschamps, núm. 1.124, núm. 307; VI, pág. 41; LI, pág. 213, *Lai de franchise*. <<

[413] Cf., además, Deschamps, núms. 199, 200, 201, 258, 291, 970, 973, 1.017, 1.018, 1.021, 1.201, 1.258. <<

[414] Deschamps, XI, pág. 94. <<

[415] *Romania*, XXVII, 1898, pág. 64. <<

[416] N. de Clemanges: *Opera*, ed. 1613. *Epistolae*, núm. 14, pág. 57; núm. 18, pág. 72; núm. 104, pág. 296. <<

[417] Joh. de Monasteriolo: *Epistolae*, Marténe et Durand: *Ampl. Collectio*, II, c. 1398. <<

[418] Ib., c. 1459. <<

[419] Alain Chartier: *Oeuvres*, ed. Duchesne, 1617, pág. 391. <<

[420] V. Thuasne, I, pág. 37; II, pág. 202. <<

[421] *Oeuvres du Roi René*, ed. Quatrebarbes, IV, pág. 73; cf. Thuasne, II, pág. 204. <<

[*422] La corte es un mar, en el que se levantan — Olas de orgullo, tempestades de envidia… — La ira suscita disputas y agravios, — Que con frecuencia hacen zozobrar las naves; — La traición representa en ella su papel. — Nada hacia otra parte para regocijo tuyo. Mechinot, ed. 1522, f. 94; en La Borderie, *Bibl. de l'Ev. des Chartes*, LVI, 1895, pág. 313. <<

[423] Cf. Thuasne, l. c., pág. 205. <<

[*424] A un rey de Sicilia — Vi convertirse en pastor — Y a él y a su noble mujer — Del mismo oficio — Llevando la cesta del pan, — El cayado y el sombrero. — Viviendo en el brezal — Con su rebaño. *Recoilections des merveilles*. Chastellain, VII, pág. 200; cf. la descripción de *Joutes de Saint Inglevert*, citada por Kervyn, Froissart, XIV, páp. 406. <<

[*425] *Le Pastoralet*, ed. Kervyn de Lettenhove *(Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.)* II, pág. 573. En esta mezcla de forma pastoral e intención política encuentra el poeta de *Le Pastoralet* su paralelo nada menos que en Ariosto, el cual dedica su única composición bucólica a la defensa de su protector, el cardenal Hipólito de Este, con motivo de la conjuración de Albertino Boschetti (1506). La causa del cardenal apenas era mejor que la de Juan *Sin Miedo*, ni la actitud de Ariosto más simpática que la del desconocido borgoñón. Véase G. Bertoni: *L'Orlando furioso e la rinascenza a Ferrara.* Módena, 1919, páginas 42, 247. <<

[426] Página 215[1]. <<

[427] Meschinot: *Les Lunettes des princes*, en La Borderie, l. c., pág. 606. <<

[428] La Marche, III, págs. 135, 1S7; cf. Molinet: *Recollection des merveilles;* sobre la cautividad de Maximiliano en Brujas: *Les moutons detenterent — En son parc le bergier. — Faictz et dictz,* f. 208 vso. <<

[429] Molinet, IV, pág. 389. <<

[430] *Die Löwentaler.* <<

[*431] Una antigua traducción alemana de todo el Guillermo de Nassau encuéntrase en Fr. L. v. Solfau: *Histor. Volkslieder*, 2.ª ed., Leipzig, 1845, págs. 430 y sigs.; en ella dice la estrofa citada en el texto:

Permiso a mis pobres ovejas.
Que aquí están en gran necesidad.
Vuestro pastor no debe dormir,
Aunque estéis vosotras, pues, desparramadas. <<

[432] Molinet, I, págs. 190, 194; III pág. 138; cf. Juvenal des Ursins, pág. 382. <<

[433] V. Champion: *Histoire poétique du xve siècle*, II, pág. 173. <<

[*434] Mi pan es bueno; nadie, necesita vestirme; — Sana es el agua que apetezco beber; — No temo tirano ni veneno. Deschamps, II, pág. 213, *Lay de franchise;* cf. Chr. de Pisan, *Le dit de la Pastoure*, *Le Pastoralet*, Roi René, Regnault et Jehanneton, Martial d'Auvergne, *Vigilles du roi Charles VII*, etc., etc. <<

[435] Deschamps, núm. 923, cf. XI, pág. 322. <<

[436] Villon, ed. Longnon, pág. 83. <<

[437] Gerson: *Opera*, III, pág. 302. <<

[438] *L'epistre au dieu d'amours*, II, pág. 14. <<

[439] *Quinze joyes de mariage*, pág. 222. <<

[440] *Oeuvres poétiques*, I, pág. 237, núm. 26. <<

[441] *Directorium vitae nobilium*, *Dionysii opera*, t. XXXVII, pág. 550, tomo XXXVIII, página 358. <<

[442] Don Juan, c. 11, 76-80; cf. C. H. Becker: *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere. Aufsätze Ernst Kuhn 7.* II. *1916 gewidmet*, págs. 87-105. <<

[*443] ¿Dónde está la gloria de Babilonia? ¿Dónde el temible — Nabucodonosor, y el poder de Darío, y el famoso Ciro? — Como una rueda que ignora sus fuerzas [o: como una rueda abandonada de las fuerzas, como una rueda abandonada a sí misma] pasaron. — Queda su fama, y se afirma, pero ellos se pudrieron. — ¿Dónde están la curia y el cortejo Julios? [César construyó para el Senado una nueva curia (Curia Julia); en la solemne procesión (pompa) con ocasión de los juegos circenses hizo llevar su imagen entre las de los dioses.] ¡César, has desaparecido! — Y has sido el más cruel y el más poderoso del mundo. — ¿Dónde están Mario y Fabricio, que no sabía lo que era el oro? — ¿Dónde la honrosa muerte y la memorable acción de Paulo? (L. Emilio Paulo, que mandaba el ejército romano y cayó en Cannas.) — ¿Dónde la divina voz filípica (Demóstenes), dónde la celestial de Cicerón? — ¿Dónde la benevolencia para con los conciudadanos y la animosidad contra los rebeldes de Catón? — ¿Dónde Régulo? ¿Y dónde Rómulo y dónde Remo? — Por su nombre subsiste la antigua Rosa (en lugar de *Rosa* quizá se deba leer *Roma*), sólo nos quedan los nombres desnudos. *Bemardi Morlanensis. De contemptu mundi*, ed. Th. Wright: *The anglolatin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores)* Londres, 1872, 2 vols., II, pág. 37. <<

[*444] Di, ¿dónde está Salomón, el en otro tiempo tan glorioso; — O dónde está Sansón, el jefe invencible, — Y el hermoso Absalón, admirable por su rostro; — O el dulce Jonatán, tan sumamente amable? — ¿Dónde ha ido César, excelso por su poder? — ¿Dónde el Rico (Craso), que ya se regodeaba en el desayuno? (O el Rico, que ponía toda su alma en los banquetes. El Rico es entonces el de la Biblia. Pero como antes se habla de César y después de Cicerón, puede el poeta haber pensado también en Craso.) — Di, ¿dónde está Tulio, célebre por su elocuencia, — O Aristóteles, el primero por su talento? Atribuido anteriormente a S. Bernardo de Claraval, y considerado también por algunos como una obra de Walter Mapes; cf. H. L. Daniel: *Thesaurus hymnologicus*, Lipsiae, 1841-1856, IV pág. 288; II, página 379. <<

[445] Deschamps, III, núms. 330, 345, 368, 399. Gerson: *Sermo III de defunctis*, *Opera*, III, pág. 1.568; Dion. Cart.: *De quattuor hominum novissimis; Opera*, t. XLI, pág. 511; Chastellain, VI, pág. 52. <<

[446] Villon, ed. Longnon, pág. 33. <<

[447] Ib. pág. 34. <<

[448] Emile Mâle: *L'Art religieux à la fin du moyen age*, París, 1908, pág. 376. Cf. sobre todo el capitulo E. Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur, herausg. von R. Häpke*, Berlín, 1927. <<

[449] Véase mi trabajo *De Vidûshaka in het Indisch tooneel*, Groninga, 1897, pág. 77. <<

[*450] Odon de Cluny: *Collationum, lib*, III, Migne, t. CXXXIII, página 556. El motivo y su desarrollo se remonta ya a San Juan Crisóstomo, sobre las mujeres y la belleza (*Opera*, ed. B. de Montfaucon, París, 1785, tomo XII, pág. 523). <<

[451] *Innocentius III, de contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres*, Migne, t. CCXVII, pág. 702. <<

[452] Ib., pág. 713. <<

[*453] *Oeuvres du roi René*, ed. Quatrebarbes, I, pág. CI. Después de los versos quinto y octavo parece faltar un verso; probablemente rimaría con *menu vair, mangé des vers* o algo semejante. <<

[454] Olivier de la Marche: *Le parement et triumphe des dames*, París, Michel le Noir, 1520, al final. <<

[455] Ibid. <<

[456] Villon: *Testament*, vs. 453 y sigs., ed. Longnon, pág. 39. <<

[457] H. Kern: *Het Lied van Ambapâlî uit de Therîgâthâ. Versl. en Meded. der Koninkl. Akad. van Wetenschappen te Amsterdam*, 5, III, pág. 153, 1917. <<

[458] Molinet: *Faictz el dictz*, f. 4, f. 42 v. <<

[459] Proceso de beatificación de Pedro de Luxemburgo, 1390. *Acta sanctorum Julii*, I, pág. 562. Cf. la renovación regular de la cera que recubría los cadáveres de los reyes de Inglaterra y de sus parientes, Rymer: *Foedera*, VII, 361, 433; III^{3}, 140, 168, etc. <<

[460] *Les grandes chroniques de France*, ed. Paulin Paris, París, 1836 a 1838, 6 vols. VI, pág. 334. <<

[461] Véase el extenso estudio de Dietrich Schafer: *Mittelalterlicher Brauch bei der Überführung von Leichen. Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1920, págs. 478-498. <<

[462] Lefèvre de S. Remy, I, pág. 260, en que debe leerse Suffolk por Oxford. <<

[463] Juvenal des Ursins, pág. 567; *Journal d'un bourgeois*, págs. 237, 307, 671. <<

[*464] Véase sobre esto Konrad Burdach: *Der Ackermann aus Böhmen*, págs. 243 a 249 (*Vom Mittelalter zur Rejormation*, III, I, 1917). Totalmente equivocado está A. de Laborde: *Origine de la representation de la Mort chevauchant un boeuf (Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-lettres*, 1923, págs. 100-113), donde se considera esta representación como tomada al poema de Pierre Michault: *La Danse des aveugles*, cuando de hecho se encuentra ya en el *Missale* de Amiens del año 1323 (K. B. Haag), como también en el «Ackermann» (cerca 1400). <<

[465] Véase entre la extensa literatura sobre el tema G. Huet: *Notes d'hisioire littéraire*, III; *Le Moyen-âge*, XX, 1918, pág. 148. <<

[466] Véase sobre esto Emile Mâle: *L'Art religieux à la fin du moyen-âge*, II, 2. *La Mort.* <<

[467] Laborde: *Ducs de Bourgogne*, III, I, 393. <<

[468] Algunas reproducciones en Mâle, l. c., y en la *Gazette des beaux arts*, 1918, abril-junio, pág. 167. <<

[*469] Las investigaciones de Huet, l. c., han hecho probable que haya sido un corro de muertos el motivo primitivo, al cual retornó Goethe en su *Danza Macabra*. <<

[*470] Considerada antes, sin razón, como más antigua (hacia 1350). Cf. G. Ticknor: *Geschichte der schónen Literatur in Spanien* (original en inglés), Leipzig, 1867, I, pág. 77; II, pág. 598; *Gröbers Grundriss*, II[1], pág. 1180; II[2], pág. 428. <<

[471] *Oeuvres du roi René*, I, pág. CLII. <<

[472] Chastellain: *Le pas de la mort*, VI, pág. 59. <<

[473] Cf. Innocentius III: *De contemptu mundi*, II, c. 42; Dion. Cart.: *De IV hominum novissimis*, t. XLI, pág. 496. <<

[474] L. c., pág. 60. <<

[475] Villon: *Testament*, XLI, vs. 321-328, ed. Longnon, pág. 33. <<

[476] Champion: *Villon*, I, pág. 303. <<

[*477] *Oeuvres*, VI, pág. 49. No está claro por qué el editor Kervyn de Lettenhove, en lugar del título indicado en el texto. *Le Miroir de Mort*, ha recogido el poema bajo el nombre *Le Pas de la Mort*, que lleva con razón un poema de Pierre Michault (ed. Jules Petit. *Societé des Bibliophiles de Belgique*, 1869), pues en éste trátase de un *Pas d'armes* de los dos caballeros *Accident le soudain* y *Anticque le debite* junto a la *Fontaine de Plours*, donde se detiene *Dame Mort*. <<

[478] Mâle, l. c., pág. 389. <<

[479] Leroux de Lincy: *Livre des légendes*, pág. 95. <<

[480] *Le Livre des faits, etc.;* II, pág. 184. <<

[481] *Journal d'un bourgeois*, I, págs. 233-234, 276, 392. V. Además Champion: *Villon*, I, pág. 306. <<

[482] A. de la Salle: *Le reconfort de Madame du Fresne*, ed. J. Nève, París, 1903. <<

[483] J. Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 1905, págs. 97, 147.
<<

[*484] En amorosa conmemoración de cuando su celeste madre daba de comer una manzana a su tierno hijito Jesús. <<

[485] Heinrich Seuse: *Leben*, ed. Bihlmeyer, 1907; *Deutsche Schriften*, págs. 24, 25. <<

[486] Gerson: *Opera*, III, pág. 309. <<

[487] Nic. de Clemanges: *De novis festivitatibus non instituendis. Opera*, ed. Lydius, Lugd. Bat., 1613, págs. 151, 159. <<

[488] En Gerson: *Opera*, II, pág. 911. <<

[489] *Aeta sanctorum Apr.*, t. III, pág. 149. <<

[490] *Ac aliis vere pauperibus et miserabilibus indigentibus, quibus convenit jus et verus titulus mendicandi.* <<

[491] *Qui ecclesiam suis mendaciis maculant et eam irrisibilem reddunt.* <<

[492] *Alanus Redivivus*, ed. J. Coppenstein, 1642, pág. 77. <<

[493] Commines, I, pág. 310; Chastellain, V, pág. 27; Le Jouvencel, I, pág. 82; Jean Lud, en *Deutsche Geschichtsblätter,* XV, pág. 248; *Journal d'un bourgeois*, pág. 384; *Paston Letters*, II, pág. 18; J. H. Ramsay, *Lancaster and York*, II, pág. 275; *Play of Sir John Oldcastle*, II, pág. 2 y otras. — Cf. el ensayo del autor en *Tien Studiën*, 1926. <<

[494] *Contra superstitionem praesertim Innocentum*, *Opera*, I, pág. 203. <<

[495] Gerson: *Quaedam argumentatio adversus eos qui publice volunt dogmatizare*, etc. *Opera*, II, págs. 521, 522. <<

[496] *Johannis de Varennis: Responsiones, etc., Gerson*, I, pág. 909. <<

[*497] *Journal d'un bourgeois*, pág. 259. En lugar de *une hueque vermeille par dessoubz*, lo que es imposible, debe leerse *par dessus*. <<

[498] *Considérations sur Saint Joseph*, III, págs. 842-68; *Josephina*, IV, pág. 753. *Sermo de natalitate beatae Mariae Virginis*, III, pág. 1351; además, ív, págs. 729, 731, 732, 735, 736. <<

[499] Gerson: *De distinctione verarum visionum a falsis*, *Opera*, I, pág. 50.
<<

[500] C. Schmidt: *Der Prediger Olivier Maillard*, *Zeitschrift f. hist. Theologie*, 1856, pág. 501. <<

[501] Thuasne: *Rob. Gaguini Ep. et Or.*, I, pág. 72 y sigs. <<

[502] *Les cent nouvelles nouvelles*, ed. Wright, II, pág. 75 y ss., 12 y ss. <<

[503] *Le livre du chevalier de la Tour-Landry*, ed. de Montaiglon, pág. 56. <<

[504] L. c., pág. 257: *Se elles ouyssent sonner la messe ou à veoir Dieu.* <<

[505] Leroux de Lincy: *Le livre des Proverbes français*, Taris, 1859, 2 vols., I, p. 21. Cf. Romain Rolland: *Meister Breugnon*, pág. 26. <<

[506] Froissart, ed. Luce, v, pág. 24. <<

[507] *Cum juramento asseruit non credere in Deum dicti episcopi, Rel. de S. Denis*, I, pág. 102. <<

[*508] Laborde, II, pág. 264, núm. 4238. Inventario de 1420; ib., II pág. 10, núm. 77. Inventario de Carlos *el Temerario*, donde se habla seguramente del mismo ejemplar. La Biblioteca municipal de Amiens posee una pequeña imagen de María en madera, trabajo español de fines del siglo XVI, con un nicho rectangular, y en él el Niño Jesús, de marfil. V. G. H. Luquet: *Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien*, *Revue archéologique*, tomo XIX, 1924, 143. <<

[509] Gerson: *Opera*, III, pág. 947. <<

[510] *Journal d'un bourgeois*, pág. 366[2]. <<

[511] Bula de indulgencias holandesa del siglo XIV, ed. J. Verdam, *Ned. Archief voor Kerkgesch.*, 1900, págs. 117-122. <<

[512] *A. Eckhof: De questierders van den aflaat in de Noordelijke Nederl, 's Gravenhage*, 1909, pág. 12. <<

[513] Chastellain, I, págs. 187-89; entrada de Enrique V y Felipe de Borgoña en París, en 1420; II, pág. 16; entrada del último en Gante, en 1430. <<

[514] Doutrepont, pág. 379. <<

[515] Deschamps, III, pág. 89, núm. 357; *le roi René*, *Traicté de la forme et devise d'un tournoy. Oeuvres*, XI, pág. 9. <<

[516] Olivier de la Marche, II, pág. 202. <<

[517] Monstrelet, I, pág. 285, cf. 306. <<

[518] *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, págs. 13, 16 (*Chron. rel. à l'hist. de la Belgique sous la dom. des ducs de Bourg.*, II). <<

[519] Molinet, II, págs. 84-94; III, pág. 98; *Faictz et Dictz*, fol. 47, cf. I, pág. 240 y también Chastellain, III, págs. 209, 260; IV, pág. 48; V, pág. 301; VII, págs. 1 y ss. <<

[520] Molinet, III, pág. 109. <<

[521] Gerson: *Oratio ad regem Franciae*, *Opera*, IV, pág. 662. <<

[522] *Quinze joyes de mariage*, p. XIII. <<

[523] Gerson: *Opera*, III, pág. 299. <<

[524] Fricdländer; *Jahrb. d. K. Freuss, Kunstsammlungen*, XVII, 1896, pág. 206. <<

[*525] Wetzer y Welte: *Kirchenlexikon*, v. *Musik*, col. 2040; cf. Erasmus: *Christiani Matrimonii Institutio*, *Opera* (ed. Lugd. Bat.), v, col. 718c.: *Nunc sonis nequissimis aptantur verba sacra, nihilo magis decore, quam si Thaidis ornatum addas Catoni, Interdum nec verba silentur impudica cantorum licentia.* (Adáptanse ahora palabras sagradas a las más indignas melodías, lo que no es más decoroso que si se quisieran poner a Catón los adornos de Thais. Y la desvergonzada liviandad de los cantores tampoco calla a veces las palabras). <<

[526] Chastellain, III, pág. 155. <<

[527] H. van den Velden: *Rod. Agricola, een nederlandsch Humanist der 15, eeuw.* I, Leyden, 1911, pág. 44. <<

[528] Deschamps, X, núm. 33, pág. XLI, en la linea penúltima dice *L'ostel*, lo que naturalmente no tiene sentido. <<

[529] Nic. de Clemanges: *De novis celebritatibus non instituendis*, *Opera*, ed. Lydius, 1613, pág. 143. <<

[530] *Le livre du chevalier de la Tour-Landry*, págs. 66, 70. <<

[531] Gerson: *Sermo de nativitate Domini*, *Opera*, III, págs. 946, 947. <<

[532] Nic. de Clemanges, l. c., pág. 147. <<

[533] O. Winckelmann: *Zur kulturgescrichte des Strassburger Münsters, Zeitschr f. d. Geschichte des Oberrheins*, N. F., XXII, 2. <<

[534] Dionysius Cartusianus, *De modo agendi processiones, etc.*, *Opera*, XXXVI, página 198 y ss. <<

[535] Chastellain, v, pág. 253 y ss. <<

[536] Véase pág. 66. <<

[537] Michel Menot: *Sermones*, f. 144 vso., en Champion, Villon, I, pág. 202.
<<

[538] *Le livre du chevalier de la Tour-Landry*, pág. 65; Olivier de la Marche, II, pág. 89; *l'Amant rendu cordelier*, pág. 25; *huitain*, 68; *Rel. de S. Denis*, I, pág. 102. <<

[539] Christine de Pisan: *Oeuvres poétiques*, I, pág. 172; cf. pág. 60; *l'Epistre au dieu d'Amours*, II, pág. 3; Deschamps, V, pág. 51, núm. 871; II, pág. 185, vs. 75. <<

[540] *L'Amant rendu cordelier,* l. c. <<

[541] Menot, l. c. <<

[542] Gerson: *Expostulatio… adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines et alia hujus modi. Opera*, III, pág. 291, cf. *De parvulis ad Christum trahendis*, ib., pág. 281; *Contra tentationem blasphemiae*, ib., pág. 246. <<

[543] *Le livre du chevalier de la Tour-Landry*, págs. 80, 81; cf. Machaut, *Livre du Voir-Dit*, pág. 143 y ss. <<

[544] Ib., págs. 55, 63, 73, 79. <<

[545] Nic. de Clemanges, l. c., pág. 145. <<

[546] *Quinze joyes de mariage*, pág. 127; cf. págs. 19, 29, 124. <<

[547] Froissart, ed. Luce et Raynaud, XI, pág. 225 y sigs. <<

[548] *Chron. Montis S. Agnetis*, pág. 341; J. C. Pool: *Frederik van Heilo en zijne schriften*, Amsterdam, 1866, pág. 126; cf. Hendrik Mande en W. Moll; *Joh. Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de 15e eeuw*, 1854, 2 tomos, I, pág. 264. <<

[549] Gerson: *Centilogium de impulsibus. Opera*, III pág. 154. <<

[550] Deschamps, IV, pág. 322, núm. 807; cf. I, pág. 272, núm. 146: *Si n'y a si meschant qui encor ne die: Je regni Dieu…* <<

[551] Gerson: *Adversus lascivas imagines. Op.*, III, pág. 292; *Sermo de nativitate Domini*, III, pág. 946. <<

[552] Deschamps, I, pág. 271 y sigs., núm. 145, 146, pág. 217, núm. 105; cf. II, p. LVI, y Gerson, III, pág. 85. <<

[553] Gerson: *Considérations sur le peché de blasphème. Op.*, III, pág. 889.
<<

[554] *Regulae morales*, ib., III, pág. 85. <<

[555] *Ordonnances des rois de Trance*, t. VIII, pág. 130; *Rel. de S. Denis*, II, pág. 533. <<

[556] M Pierre d'Ailly: *De reformatione*, cap. 6, *de reform. laicorum*, en Gerson, *Opera*, II, pág. 914. <<

[557] Gerson: *Contra foedam tentationem blasphemiae*, *Opera*, III, pág. 243.
<<

[558] Gerson: *Regulae morales*, *Opera*, III, pág. 85. <<

[559] Gerson: *Contra foedam tentationem blasphemiae*, *Opera*, III, pág. 246: *hi qui audacter contra fidem loquuntur in forma joci*, etc. <<

[560] *Cent nouvelles nouvelles*, II, pág. 205. <<

[561] Gerson: *Sermo de S. Nicolao, Op.*, III, pág. 1577; *De parvulis ad Christum trahendis*, ib., pág. 279. Contra el mismo refrán también Dionisio Cart.: *Inter Jesum et puerum dialogus*, art. 2, *Opera*, t. XXXVIII, pág. 190. <<

[562] Gerson: *De distinctione verarum visionum a falsis. Opera*, I, pág. 45.
<<

[563] Ib., pág. 58. <<

[564] Petrus Damiani: *Op.*, XII, 29; Migne, P. L., 145, pág. 283; cf. para los siglos XII y XIII, Hauck: *Kirchengeschichte Deutschlands*, IV, págs. 81, 898. <<

[565] Deschamps, VI, pág. 109, núm. 1167; id., 1222; Commines, I, pág. 449.
<<

[566] Froissart, ed. Kervyn, XIV, pág. 67. <<

[567] *Rel. de S. Denis*, I, págs. 102, 104; Jean Juvenal des Ursins, pág. 346. <<

[568] Jacques du Clerq, II, págs. 277, 340; IV, pág. 59; cf. Molinet, IV, pág. 390; *Rel. de S. Denis*, I, pág. 643. <<

[569] Joh. de Monasteriolo: *Epistolae;* Martène et Durand: *Ampl. Coll.*, II, pág. 1415; cf. ep. 75, 76, pág. 1456 de Ambr. de Miliis a Gontier Col, en que se lamenta de Jean de Montreuil. <<

[570] Gerson: *Sermo* III en los *Sancti Ludovtci*, *Opera*, III, pág. 1451. <<

[571] Gerson: *Contra impugnantes ordinem carthusiensium*, *Opera*, II, pág. 713. <<

[572] Gerson: *De decem praeceptis*, *Opera*, I, pág. 245. <<

[573] Gerson: *Sermo de nativ. Domini*, *Opera*, III, pág. 947. <<

[574] Nic. de Clemanges: *De novis celebr.*, etc., pág. 151. <<

[*575] Soy una mujer pobre y vieja, — Que no sabe nada; nunca leí una letra; — En la iglesia de que soy feligresa veo — Un paraíso pintado en que hay arpas y laúdes, — Y un infierno en que los condenados son hervidos; — El uno me da miedo, el otro alegría y placer. Villon: *Testament*, vs. 893 y ss., ed. Lougnon, página 57. <<

[576] Gerson: *Sermo de nativate Domini*, *Opera*, III, pág. 947; *Regulae morales*, ib., pág. 86; *Liber de vita spirituale animae*, ib., pág. 66. <<

[577] *Hist. translationis corporis sanctissimi ecclesiae doctoris divi Thom. de Aq.*, 1368, auct. fr. Raimundo Hugonis, O. P., *Acta sanctorum Martii*, I, pág. 725. <<

[*578] Informes de los comisarios papales, el obispo Conrado de Hildesheim y el abad Hermann de Georgenthal, acerca de las declaraciones de los testigos sobre Santa Isabel, en Marburgo, enero de 1235, editado en el *Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, XXVIII, pág. 887. <<

[579] *Rel. de S. Denis*, II, pág. 37. <<

[580] Quicherat: *Procès*, I, pág. 295; III, págs. 99, 2.191. P. Champion: *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, París, 1921. II, pág. 184; cf. mi ensayo *Bemard Shaws Heilige*, en *De Gids*, 1925, II, ahora en *Tien Siudiën*, 1926, pág. 269. <<

[581] Cf. más adelante en el texto. <<

[582] Chastellain, III, pág. 407; IV, pág. 216. <<

[*583] Los que servís a mujer e hijos — Acordaos todos los días de San José. — Sirvió siempre triste y doliente a una mujer — Y guardó a Jesucristo durante su infancia; — A pie trotaba, un hatillo pendiente de la lanza; — En varios lugares está representado así, — Junto a un mulo, para complacerles, — Y así no tuvo nunca un día de fiesta en este mundo. Deschamps, I, pág. 277, núm. 150. <<

[*584] ¡Cuánta pobreza no tenía José — Y dolor — Y miseria — Cuando Dios nació! — Muchas veces lo ha paseado, — Y levantado — Por bondad. — Con su madre juntamente — Se lo llevó sobre su mula: — Yo lo vi — Pintado así; — A Egipto se ha ido. — El buen hombre está pintado — Muy cansado — Y cubierto — Con una camisa y una túnica rayada. — Un palo puesto sobre el cuello, — Viejo, consumido — Y burlado. — No tiene día de fiesta en este mundo, — Pero de él — Se grita: ¡Es José el tonto! Ib., II. pág. 348, núm. 314. <<

[585] De *Johann Echs Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt*, en *Archiv für Kulturgesch.*, VIII, pág. 103. <<

[586] Joseph Seitz: *Die Verehrung des heil. Joseph in ihrer gesch. Entwicklung*, etc., Freiburg, Herder, 1908. <<

[587] *Le livre du chevalier de la Tour-Landry*, pág. 212. <<

[588] B. Nat. Ms. fr. 1875, en Ch. Oulmont: *Le Verger, le Temple et la Cellule, essai sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse*, París, 1912. página 284 y ss. <<

[589] Véase, sobre las figuras de los santos, ante todo, E. Mâle: *L'art religieux à la fin du moyen-âge*, cap. IV. <<

[*590] A los que Dios concedió al fin de su vida la gracia de que, etc. <<

[591] Deschamps, I, pág. 114, núm. 32; VI, pág. 243, núm. 1.237. <<

[*592] Dios que has honrado a tus santos elegidos, Jorge, etc., etc., prefiriéndolos a todos los demás, con los singulares privilegios de que todos los que imploren su auxilio en sus necesidades conseguirán un saludable efecto de su petición, según la promesa de tu gracia. Misal de Bamberg, de 1490, en Uhrig, *Die 14 hl. Nothelfer (XIV Auxiliatores), Theol. Quartalschrift*, LXX, 1888, pág. 72; cf. el misal de Utrecht de 1514 y el misal dominicano de 1550, *Acta sanclorum Aprilis*, t. III, página 149. <<

[593] Uhrig, l. c. (nota anterior). <<

[594] Erasmo: *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*, ed. Basel, 1520, p. 171; cf: *Moriae Encomium*, cap. 40: *Colloquia*, *Militaria*, edición de Leyden, I, 642. <<

[*595] En la balada de Deschamps que acabamos de citar figura también Marta, que habia matado la tarasca de Tarascón. <<

[596] *Oeuvres de Coquillart*, ed. Ch. d'Héricault *(Bibl. elzevirienne)*, 1857, II, página 281. <<

[597] Deschamps, núm. 1.230, IV, pág. 232. <<

[598] Rob. Gaguin: *Epistolae et Orationes*, ed. Thuasne II, pág. 176. <<

[599] *Colloquia*, *Exequiae Seraphicae*, ed. de Leyden, I, c. 869 B; cf. Ep. 447. línea 426; Allen, II, pág. 303. <<

[600] *Gargantua*, cap. 45. <<

[601] *Apologie pour Hérodote*, cap. 38, ed. Ristelhuber, 1879, II, pág. 324. <<

[*602] Y adoran, pensando locuras, a semejantes imágenes, que llenan en redondo las iglesias, en las cuales ponemos demasiadas. <<

[603] Deschamps, VIII, pág. 201, núm. 1.489. <<

[604] Gerson: *De Angelis*, *Opera*, III, pág. 1.481; *De praeceptis decalogi*, I, pág. 431; *Oratio ad bonum angelum suum*, III, pág. 511. *Tractatus VIII super Magnificat*, IV, pág. 370; cf. III, págs. 137, 553, 739. <<

[605] *Opera*, IV, pág. 389. <<

[606] Monstrelet, IV, pág. 304. <<

[607] Bern. de Sena, *Opera*, I, pág. 100, en Hefele, l. c., pág. 36. <<

[608] *Les cent nouvelles nouvelles*, II, pág. 157; *Les quinze joyes de mariage*, páginas 111, 215. <<

[609] Molinet: *Faictz et dictz*, f. 188 vso. <<

[610] *Journal d'un bourgeois*, pág. 916, cf. pág. 242, núm. 514. <<

[611] Ghillebert de Lannoy: *Oeuvres*, ed. Ch. Potoin, Lovaina, 1878, pág. 163. <<

[612] *Les cent nouvelles nouvelles*, II, pág. 101. <<

[613] Le Jouvencel, II, pág. 107. <<

[614] *Songe du viel pèlerin*, en Jorga: *Phil. de Mézières*, pág. 423[6]. <<

[615] *Journal d'un bourgeois*, *págs.* 214, 289[2]. <<

[616] Gerson: *Opera*, I, pág. 206. <<

[617] Jorga: *Philipe de Mézières*, pág. 506. <<

[618] W. Moll: *Johannes Brugman*, II, pág. 125. <<

[619] Chastellain, IV, págs. 263-5. <<

[620] Chastellain, II, pág. 300; VII, pág. 222. Jean Germain: *Liber de Virtutibus*, pág. 10 (la práctica menos rigurosa de los ayunos, mencionada en este libro, puede referirse a otra época); Jean Jouffroy: *De Philippo duce oratio* (*Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.*, III), pág. 118. <<

[621] La Marche, II, pág. 40. <<

[622] Monstrelet, IV, pág. 802. <<

[623] Jorga: *Philippe de Mézières*, pág. 850. <<

[624] Cf. Jorga, l. c., pág. 444; Champion: *Villon*, I, pág. 17. <<

[625] *Oeuvres du roi René*, ed. Quatrebarbes, I, pág. CX. <<

[626] Monstrelet, v, pág. 112. <<

[627] La Marche, I, pág. 194. <<

[628] *Acta Sanctorum Jan.*, t. II, pág. 1.018. <<

[629] Jorga l. c., págs. 509, 512. <<

[*630] No tiene importancia en este sentido que la Iglesia haya declarado santa o simplemente bienaventurada a la persona en cuestión. <<

[631] André Du Chesne: *Hist. de la maison de Chastillon-sur-Marne*, París, 1621; *Preuves*, págs. 126, 131. *Extraict de l'enqueste faite pour la canonization de Charles de Blois*, págs. 223, 234. Ahora en los *Monuments du procés de canonisation du bienheureux Charles de Blois, duc de Bretagne, S. Brieuc*, 1921. <<

[632] Froissart, ed. Luce, VI, pág. 168. <<

[633] Las razones con que Dom Plaine, *Revue des questions historiques*, XI, pág. 41, impugna el testimonio de Froissart, no me parecen suficientes. <<

[634] W. James: *The varieties of religious experience*, págs. 370 y ss. <<

[635] *Ordonnances des rois de France*, tomo VIII, pág. 398, nov. 1400; 426, 18 <<

[636] *Memoires de Pierre Salmon*, ed. Buchón: *Boll, de chron. nationales, 3e Supplèment de Froissart*, tomo XV, pág. 49. <<

[637] Froisart, ed. Kervyn, XII, pág. 40. <<

[*638] *Acta Sanctorum Julii*, t. I, págs. 486, 628. El profesor Wensinck me ha indicado que la costumbre de apuntar diariamente los pecados estaba consagrada por una tradición muy antigua; que ya es descrita por San Juan Clímaco (c. 600), *Scala Paradisi*, ed. Raderus, París, 1633, pág. 65; que también es conocida en el Islam, en Ghazâli, y que es recomendada por San Ignacio de Loyola en los *Exercitia spiritualia.* <<

[639] Sobre él, cf. G. Dupont Renier: *Jean d'Orleans, comte d'Angoulême d'après sa bibliothèque*, en Luchaire, *Mélanges d'histoire du Moyen-Age*, III, 1897, págs. 39, 88; el mismo, *La Captivité de Jean d'Orleans, comte d'Angoulême*, *Revue historique*, t. LXII, 1896, págs. 42, 74. <<

[640] La Marche, I, pág. 180. <<

[641] *Lettres de Louis XI*, tomo VI, pág. 514; cf. V, pág. 86; X, pág. 65. <<

[642] Commines, I, pág. 291. <<

[643] Commines, II, págs. 67, 68. <<

[644] Commines, II, pág. 57; *Lettres*, X, pág. 16; IX, pág. 260. <<

[645] *Chron. scand.*, II, pág. 122. <<

[646] Commines, II, págs. 55, 77. <<

[647] *Acta Sanctorum Apr.*, t. I, pág. 115, *Lettres de Louis XI*, t. X, págs. 76, 90. <<

[648] *Sed volens caute atque astute agere, propterea quod a pluribus fuisset sub umbra sanctitatis deceptus, decrevit variis modis experiri virtutem servi Dei. Acta Sanctorum*, l. c. <<

[649] *Acta Sanctorum*, l. c., pág. 108; Commines, II, pág. 55. <<

[*650] *Lettres*, x, pág. 124, 29 junio 1483. Como las chirivías son un alimento muy corriente, cabe presumir que el rey se haya equivocado y haya querido decir *pastèques* o sandias. <<

[651] *Lettres*, X, pág. 4, etc.; Commines, II, pág. 54. <<

[652] Commines, II, pág. 56; *Acta Sanctorum*, l. c.. pág. 115. <<

[653] A. Renaudet: *Prereforme et Humanisme à París*, pág. 172. <<

[654] Doutrepont, pág. 226. <<

[655] *Vita Dionysii auct. Theod. Loer, Dion. Opera*, I, pág. XLII y siguientes; íd. *De vita et regimine principum*, tomo XXXVII, pág. 497. <<

[656] *Opera*, tomo XLI, pág. 621; D. B. Mougel: *Denys le chartreux, sa vie*, etc.; Montreuil, 1896, pág. 63. <<

[657] *Opera*, tomo XLI, pág. 617; *Vita*, I, pág. XXXI; Mougel, pág. 51; *Bijdragen en mededeelingen van het historisch genootschap te Utrecht*, XVIII, pág. 331. <<

[658] *Opera*, tomo XXXIX, pág. 496; Mougel, pág. 54; Moll: *Johannes Brugman*, I, pág. 74; *Kerkgesch.*, II, 2, pág. 124; K. Krogh-Tonning: *Der letzte Scholastiker*, Friburgo, 1904, pág. 175. <<

[659] Mougel, pág. 58. <<

[660] *Opera*, tomo XXXVI, pág. 178: *De mutua cognitione*. <<

[661] *Vita*. *Opera*, tomo I, págs. XXIV, XXXVIII. <<

[662] *Vita*, *Opera*, tomo I, pág. XXVI. <<

[663] *De munificentia et beneficiis Dei*, *Opera*, tomo XXXIV, art. 26, pág. 319. <<

[664] Gerson: *Tractatus* VIII *super Magníficat*, *Opera*, IV, pág. 386. <<

[665] *Acta Sanctorum Martii*, t. I, pág. 561; cf. 540, 601. <<

[666] K. Hefele: *Der hl. Bemhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des* XV. *Jahrhunderts*, Freiburg, 1912, pág. 79. <<

[667] W. Moll: *Johannes Brugman*, II, págs. 74, 86. <<

[668] Véase en páginas anteriores. <<

[669] Véase en páginas anteriores. <<

[670] *Acta Sanctorum Aprilis*, t. I, pág. 195. El cuadro de la predicación en Italia que traza Hefele, l. c., conviene en muchos respectos también a los países de lengua francesa. <<

[671] *Opus quadragesimale Sancti Vincentii*, 1482, y *Oliverii Maillardi, sermones dominicales*, etc. París, Jean Petit, 1515. Sobre San Vicente Ferrer, véase ahora, M. M. Gorce, *Saint Vincent Ferrier*, y *Les bases de l'étude historique de S.V.F., thèses de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand*, 1924, que, por desgracia, todavía no me eran asequibles; C. Brunel: *Un plan de sermon de S. Vincent Ferrier, Bibl. de l'Ecole des chartes*, LXXXV, 1924, 113. <<

[672] Vida de San Pedro Thomasius, carmelita, por Philippe de Mézières, *Acta Sanctorum Jan.*, tomo II, pág. 997; Dionisio Cartujano sobre el estilo de los sermones de Brugman: *De vita etc. christ.* <<

[673] *Acta Sanctorum Apr.*, tomo I, pág. 513. <<

[674] James, l. c., pág. 348: *For sensitiveness and narrowness, when they occur together, as they often do, require above all things a simplified world to dwell in;* c. pág. 553[1]. <<

[675] Moll: *Brugman*, I, pág. 52. <<

[676] Dionys. Cartus.: *De quotidiano baptismate lacrimarum*, t. XXIX, página 84. De oratione, tomo XLI, págs. 31-55: *Expositio hymni Audi benigne conditor*, tomo XXXV, V, 34. <<

[677] *Acta Sanctorum Apr.*, tomo I, págs. 485, 494. <<

[678] Chastellain, III, pág. 119. Antonio de Beatis (1517), L. Pastor: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, Friburgo, 1905, págs. 513, 52. Polydoius Vergilius: *Anglicae historiae libri XXVI*, Basilea, 1546, pág. 15. <<

[679] Gerson: *Epistola contra libellum Johannis de Schonhavia*, *Opera*, I, pág. 79. <<

[680] Gerson: *De disiinctione verarum visionum a falsis*, *Opera*, I, pág. 44.
<<

[681] Ib., pág. 48. <<

[682] Gerson: *De examinatione doctrinarum*, *Opera*, I, pág. 19. <<

[683] Ib., págs. 16, 17. <<

[684] Gerson: *De distinctione, etc.*, I, pág. 44. <<

[685] Gerson: *Tractatus* II, *super Magnificat*, *Opera*, IV, pág. 248. <<

[686] Moll: *Brugman*, II, pág. 75. <<

[687] Gerson: *De monte contemplationis*, *Opera*, III, pág. 562. <<

[688] Gerson: *De distinctione*, etc., *Opera*, I, pág. 49. <<

[689] Ibidem. <<

[690] *Acta Sanctorum Martii*, t. I, pág. 562. <<

[691] James, l. c., pág. 343. <<

[692] *Acta Sanctorum*, l. c., pág. 552 y sigs. <<

[693] Froissart, ed. Kervyn, XV, pág. 132; *Religieux de Saint Denis*, II, pág. 124; *Johannis de Varennis Responsiones ad capita accusationum*, en Gerson, *Opera*, I, págs. 925, 926. <<

[694] *Responsiones*, l. c., pág. 936. <<

[695] Ib., pág. 910 y sigs. <<

[696] Gerson: *De probatione spirituum*, *Opera*, I, pág. 41. <<

[697] Gerson: *Epistola contra libellum John, de Schonhavia*, *Opera*, I, pág. 82. <<

[698] Gerson: *Sermo contra luxuriem*, *Opera*, III, pág. 924. <<

[699] Gerson: *De distinctione*, etc., *Opera*, I, pág. 55. <<

[700] *Opera*, III, pág. 589 y sigs. <<

[701] Ib., pág. 593. <<

[702] Gerson: *De consolatione theologiae*, *Opera*, I, pág. 174. <<

[703] Gerson: *Epistola… super tertia parte libri Joannis Ruysbroech, De ornatu nupt. spir.*, *Opera*, I, págs. 56, 57, etc. <<

[704] Gerson: *Epistola contra defensionem Joh. de Schonhavia*, *Opera*, I, pág. 82. <<

[*705] El mismo sentimiento en un moderno: «*I committed myself to Him in the profoundest belief that my individuality was going to be destroyed, that he would take all from me, and I was willing*», James, I, l. c., pág. 223. <<

[706] Gerson: *De distinctione*, etc., I, pág. 55; *De libris caute legendis*, I, pág. 114. <<

[707] Gerson: *De examinatione doctrinarum*, *Opera*, I, pág. 19; *De distinctione*, I, pág. 55; *De libris caute legendis*, I, pág. 114; *Epistola super Joh. Ruysbroeck*, *De Omatu*, I, pág. 62; *De consolatione theologiae*, I, pág. 174; *De susceptione humanitatis Christi*, I, pág. 455; *De nuptiis Christi et ecclesiae*, II, pág. 370; *De triplici theologia*, III pág. 869. <<

[708] Moll: *Johannes Brugman*, I, pág. 57. <<

[709] Gerson: *De distinctione, etc.*, I, pág. 55. <<

[710] Moll: *Brugman*, I, págs. 234, 314. <<

[*711] Los que me coman tendrán hambre en adelante y los que me beban tendrán en adelante sed. *Ecclesiasticus*, 24, 29; además *Ev. de S. Juan*, 4, 13, 14; cf. el Maestro Eckhart, *Predigten*, núm. 43, págs. 26, 146. <<

[712] Ruusbroec: *Die Spieghel der ewigher salicheit*, cap. 7: *Die chierheit der gheesteleker brulocht*, II, c. 53: *Werken*, ed. David en Snellaert *(Maatsch. der Vlaemsche bibliophilen)*, 1860[2], 1868, III, pág. 156-9; VI, pág. 132. <<

[713] Según el ms. en Ouimont, l. c., pág. 277. <<

[714] Cf. la refutación de esta tesis por James, l. c., págs. 101, 191, 276. <<

[715] Brugman, II, pág. 84. <<

[716] Oulmont, l. c., págs. 204, 210. <<

[717] *B. Alanus redivivus*, ed. J. A. Coppenstein, Nápoles, 1642, págs. 29, 31, 105, 108, 116, etc. <<

[718] *Alanus redivivus*, págs. 209, 218. <<

[719] Susón: *Leben*, cap. 4, *Deutsche Schriften*, págs. 15, 154; *Acta Sanctorum Jan.*, t. II, pág. 656. <<

[720] Hefele, l. c., pág. 167; cf. pág. 259, *Über den Namen Jesus*, defensa de la costumbre por San Bernardino. <<

[721] Eug. Demole: *Le soleil comme cimier des armes de Genève*, citado en la Revue historique, CXXIII, pág. 450. <<

[722] Rod. Hospinianus: *De templis*, etc., ed. II a, Tiguri, 1603, pág. 213. <<

[723] *Ad. Corin*, I, 13, 12. <<

[*724] «Cultivando el continuo sentimiento de nuestra conexión con el poder que ha hecho de las cosas lo que son, resultamos más favorablemente dispuestos para acogerlas. La cara externa de la naturaleza no necesita cambiar, pero cambia la expresión de sus intenciones. Estaba muerta y una segunda vez está viva. Es algo análogo a la diferencia entre el aspecto de una persona que no ama y el de la misma persona cuando ama… Cuando vemos todas las cosas en Dios y referimos todas las cosas a Él, desciframos en la materia común los signos de una intención superior.» James, *Varieties of religious experience*, pág. 474-75. <<

[725] Irenaeus, *Adversus haereses*, libri V, 1. IV, c 21[3]. <<

[726] Sobre la necesidad de este realismo, James, l. c., pág. 56. <<

[727] Goethe: *Sprüche in Prosa*, núms. 742, 743. <<

[728] San Bernardo: *Libellus ad qucndam sacerdotem*, en *Dion. Cart.*, *De vita et regtmine curatorum*, tomo XXXVII, pág. 222. <<

[729] San Buenaventura: *De reductione artium ad theologiam*, *Opera*, ed. París, 1871, tomo VII, pág. 502. <<

[730] P. Rousselot: *Pour l'histoire du problème de l'amour* (Bäumker y von Hertling, *Beitr. zur Gesch. der Philosophie im Mittelalter,* VI, 6), Münster, 1908. <<

[731] Sicard: *Mitrale sive de officiis ecclesiasticis summa*, Migne, tomo CCXIII, c. 232. <<

[732] Gerson: *Compendium theologiae*, *Opera*, I, págs. 234, 303 y s., y 325, *Meditatio super septima psalmo poenitentiali*, IV, pág. 26. <<

[733] *Alanus redivivus*, passim. <<

[*734] En la página 12 es equiparada la *fortitudo* con la *abstinentia;* pero en la página 201 es la *temperantia* la que falta en la serie; ésta es, seguramente, la intención del autor. Hay aún otras diferencias. <<

[735] Froissart: *Poésies*, ed. Scheler, I, pág. 53. <<

[736] Chastellain: *Traité par forme d'allegerie mystique sur l'entrée du roy Loys en nouveau règne*, *Oeuvres*, VII, pág. I; Molinet, II, pág. 71; III pág. 112. <<

[737] Cf. Coquillart: *Les droits nouveaux*, ed. d'Héricault, I, pág. 72. <<

[*738] Así como en latín *persona* significa propiamente «máscara, careta de actor, papel» (la significación incolora de «persona» es la última), en francés *personnage* significaba en la Edad Media (y aun en la época clásica) tanto como «papel». Cf. Adolf Trendelenburg: *Zur Geschichte des Wortes Person*, *«Kantstudien»*, XIII (1908), págs. 2-17. Ernst Zitelmann: *Begriff und Wesen der juristischen Person* (1873); Rudolf Hirzel: *Die Person. Begriff und Name derselben im Altertum* (*Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften*, 5 diciembre 1914), y la investigación de Hans Kheinfelder, inspirada por mí: *Das Wort «Person»* (aparecerá próximamente como suplemento a la *Zeitschrift für romanische Philologie*). <<

[739] *Opera*, I, p. XLIV sg. <<

[740] H. Usener: *Götternamen, Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung,* Brun, 1896, pág. 73. <<

[741] J. Mangeart: *Catalogue des mss. de la bibl. de Valenciennes*, 1860, pág. 687. <<

[742] *Journal d'un bourgeois*, pág. 96. <<

[*743] Entonces se levantó la diosa de la Discordia, que estaba en la torre del Mal Consejo, y despertó a Ira la furiosa y a Codicia, a Rabia y a Venganza, y tomaron armas de todas clases y quitaron del medio a Razón, a Justicia, a Memoria de Dios y a Templanza de un modo sumamente vergonzoso. <<

[*744] Y a muchos, que hacía cien pasos que habían muerto, no les quedaban más que sus calzones y estaban amontonados como puercos en medio del fango. <<

[*745] La Marche, II, pág. 378. A guisa de mojiganga y a regocijarse mucho para dar a la fiesta más alegría. <<

[746] *Histoire litteraire de la France (XIVe siècle)*, t. XXIV, 1862, pág. 541; Gröber: *Grundriss*, II 1, pág. 877; II, 2, pág. 406; cf. *Les cent nouvelles nouvelles*, II, página 183; Rabelais, *Pantagruel*, I, IV, ch. 29. <<

[747] H. Grotefend; *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins*, etc., 67, 1019, pág. 124. <<

[748] *De captivitate babylonica ecclesiae praeludium*, Edición de Weimar, VI, página 562. <<

[749] Petri de Alliaco: *Tractatus I adversus cancellarium Parisiensem*, en Gerson, *Opera*, I, pág. 723. <<

[750] Dion. Cart.: *Opera*, t. XXXVI, pág. 200. <<

[751] *Dion. Cart.: Revelatio*, II, *Opera*, I, p. XIV. <<

[752] Dion. Cart.: *Opera*, t. XXXVII, XXXVIII, XXXIX. <<

[*753] Alain Chartier: *Oeuvres*, pág. XI. Por desgracia, esta anécdota sólo tiene el valor de documento justificativo de una idea de la época; Alain Chartier murió en 1429 y Margarita sólo llegó a Francia en 1435, siendo una niña de once años. Véase P. Champion: *Histoire poétique du XVe siècle*, I, pág. 1314. <<

[754] Gerson: *Opera*, I, pág. 17. <<

[755] Dion. Cart.: *Opera*, tomo XVIII, pág. 433. <<

[756] Dion. Cart.: *Opera*, tomo XXXIX, pág. 18 y s.; *De vitiis et virtutibus*, pág. 363; *De gravitate et enormitate peccati*, *ib.*, tomo XXIX, pág. 50. <<

[757] L. c., XXXIX, pág. 37. <<

[758] Ib., pág. 56. <<

[759] Dion. Cart.: *De quattuor hominum novissimis*, *Opera*, tomo XLI, pág. 545. <<

[760] Dion. Cart.: *De quattuor homtnum novissimis*, tomo XLI, pág. 489 y ss.
<<

[761] Moll, Brugman, I, págs. 20, 23, 28. <<

[762] Ib., pág. 320. <<

[763] Los ejemplos de San Egidio, San Germán y San Quirico en Gerson: *De via imitativa*, III, pág. 777; cf. *Contra gulam sermo*, ib., pág. 909. Olivier Maillard: *Sermo de sanctis*, fol. 8^9. <<

[*764] Formado de asquerosísimo semen; concebido con desazón de la carne, nutrido con sangre menstrual, que se dice es tan detestable e inmunda, que con su contacto no germinan los frutos de la tierra y sécanse los arbustos…, y si los perros comen de ella, cogen la rabia. Inocencio III: *De contemptu mundi*, l. I, c. I; Migne, t. CCXVI, pág. 702 y ss. <<

[765] Wetzer y Welte: *Kirchenlexikon*, XI, 1601. <<

[766] *Extravag. commun.*, lib. V, tit. IX, cap. 2: *Quanto plures ex eius applicatione trahuntur ad iustitiam, tanto magis acrescit ipsorum cumulas meritorum.* <<

[767] San Buenaventura: *In secundum librum sententiarum*, dist. 41, art. I, qu. 2, ib., 30, 2, 1, 34; *in quart. lib. sent.* d. 34, a. 1, qu. 2; *Breviloqui. pars II*, *Opera*, ed. París, 1871, tomo III, págs. 577-a, 335, 438; VI, pág. 327-b; VII, pág. 271 ab. <<

[768] Dion. Cart.: *De vitiis et virtutibus. Opera*, tomo XXXIX, pág. 20. <<

[769] Mac Kechnie: *Magna Carta*, pág. 401. <<

[*770] Pío Pelícano, Señor Jesús, — Purifícame a mí impuro con tu sangre, — De la cual una sola gota salvar — Al mundo entero puede de todo crimen. Del himno *Adoro te devote.* La misma idea en la bula *Unigenitus* que acabamos de citar. Cf. el Fausto de Marlowe: *See, where Christ's blood streams in the firmament! One drop of blood will save me.* <<

[771] Dion. Cart.: *Dialogion de fide cath.*, *Opera*, tomo XVIII, pág. 866. <<

[772] L. c., tomo XLI, pág. 489. <<

[773] Dion. Cart.: *De laudibus sanctae et individuae trinitatis*, tomo XXXV, pág. 137; *de laud*, *glor. Virg. Mariae*, y passim. El empleo de los términos superlativos lo toma de Dionisio Areopagita. <<

[*774] «Hay en las expresiones místicas una eterna unanimidad que debe hacer al crítico detenerse y pensar y que es causa de que Jos clásicos de la mística no tengan, como se ha dicho, ni patria ni edad.» James: *Varieties of rel. exp.*, pág. 419. <<

[775] *Johannis Scoti. De divisione naturae*, l. III, c. 19; Migne, *Patr. latina*, tomo CXXII, pág. 681. <<

[776] *Cherubinischer Wandersmann*, I, 25. <<

[777] *Opera*, I, p. XLIV. <<

[778] Susón: *Leben*, cap. 3, ed. K, Bihlmeyer; *Deutsche Schriften*, Stuttgart, 1907, pág. 14. Cf. cap. 5, pág. 21, l. 3 por abajo. <<

[779] Maestro Eckhart: *Predigten*, núms. 60 y 76, ed. F. Pfeiffer: *Deutsche Mystiker des* XIV. *Jahrh. Leipzig*, 1857, II, pág. 193, l. 34 y sigs.; pág. 242, l. 2 y sigs. <<

[780] Tauler: *Predigten*, núm. 28, ed. F. Vetter (*Deutsche Texte des Mittelalters*, XI), Berlín, 1910, pág. 117, l. 30 y sigs. <<

[781] Ruusbroec: *Dat boec van seven sloten*, cap. 19, *Werke*, ed. David, IV, páginas 106-108. <<

[782] Ruusbroec: *Dat boec van den rike der ghelieven*, cap. 43, ed. David, IV, página 264. <<

[783] Ib., cap. 35, pág. 246. <<

[784] Ruusbroec: *Van seven trappen in den graet der gheestcliker minnen*, cap. 14, ed. David, IV, pág. 53. Por *ontfonken*, leo yo: *ontsonken*. <<

[785] Ruusbroec: *Boec van der hoechster waerheit*, ed. David, pág, 263; cf. *Spieghel der ewigher salicheit*, cap. 25, pág. 231. <<

[786] *Spieghel der ewigher salicheit*, cap. 19, pág, 144; cap. 23, pág. 227. <<

[787] II, Par. 6, I: *Dominus pollicitus est, ut habitaret in caligine*, Ps. 17, 13; *Et posuit tenebras latibulum suum.* <<

[*788] Dion. Cart.: *De laudibus sanctae et individuae trinitatis per modum horarum*, Opera, t. XXXV, pág. 137-8; id XII, pág. 263, etc.; cf. *De passione dornini salvatoris dialogus*, t. XXXV, pág. 274: *ingrediendo caliginem, hoc est ad supersplendidissimae ac prorsus incomprehensibilis Deitatis praefatam notitiam pertingendo per omnem negationem ab ea.* (Entrando en las tinieblas, esto es, extendiéndose hasta el antedicho conocimiento de la superesplendidísima y totalmente incomprensible Deidad a través de todas las negaciones de ella.) <<

[789] Jostes: *Meister Eckhart und seine Jünger*, 1895, pág. 95. <<

[790] Dion. Cart.: *De contemplatione*, l. III, art. 5. *Opera*, t. XLI, pág. 259. <<

[791] Dion. Cart.: *De contemplatione*, t. XII, pág. 269, según Dion. Areop. <<

[792] *Çankara ad Brahmasûtram*, 3, 2, 17. <<

[793] *Chandogya-upanishad*, 8. <<

[794] *Brhadâranyaka-upanishad*, 4, 3, 21, 22. <<

[795] Susón: *Leben*, cap. 4, en Bihlmeyer: *Deutsche Schriften*, 1907, pág. 14.
<<

[796] Eckhart: *Predigten*, núm. 40, págs. 136, 23. <<

[797] Eckhart: *Predigten*, núm. 9, pág. 47 y sigs. <<

[798] *Soliloquium animae*, Thomas Kempis, *Opera omnia*, edición J. M. Pohl, Friburgo, 1902-10, 7 vols., I, pág. 230. <<

[799] L. c., pág. 222. <<

[800] Alienor de Poitiers: *Les honneurs de la cour*, págs. 184, 189, 242, 266.
<<

[801] Olivier de la Marche: *L'Estat de la maison*, etc., tomo. IV, pág. 57, véase análogas cuestiones supra. <<

[802] J. H. Round: *The king's serjeants and officers of state with their coronation services*, Londres, 1911, pág. 41. <<

[*803] Que se ha extendido de un modo digno de nota a la locomotora, el automóvil e incluso al ascensor (al menos en América). <<

[804] *Le livre des trahisons*, pág. 27. <<

[805] *Rel. de S. Denis*, III, pág. 464 y sigs., Juvenal des Ursins, pág. 440; Noël Valois: *La France et le grand schisme d'occident*, París, 1896-1902, 4 vols., III, pág. 433. <<

[806] Juvenal des Ursins, pág. 342. <<

[807] Monstrelet, I, págs. 177-242; Coville: *Le véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit, Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1911, pág, 57. Sobre el bosquejo de una segunda justificación con la cual habría contestado Petit a la réplica dada el 11 de septiembre de 1408 por el abad Tomás de Cerisi, v. O. Cartellieri: *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund, V, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1914, 6; además Wolfgang Seiferth: *Der Tyrannenmord von 1407, Leipziger Inaugural-Dissertation*, 1922. <<

[808] Leroux de Lincy: *Le proverbe français*, cf. E. Langlois, *Bibl. de l'Ecole des charles*, LX, 1899, pág. 569, J. Ulrich: *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit*, XXIV, 1902, página 191. <<

[809] *Les grandes chroniques de France*, ed. P. París, IV, pág. 478. <<

[810] Alain Chartier, ed. Duchesne, pág. 717. <<

[811] *Les Fortunes et adversitez de feu noble hommne Jehan Regnier,* v. P. Champion: *Histoire poétique du* XV*e siècle*, I, pág. 299 y sigs. <<

[812] Jean Molinet: *Faictz et Dictz*, ed. París, 1537, f. 80, 119, 152, 161, 170, 194. <<

[813] Coquillart: *Oeuvres*, I, pág. 6. <<

[814] Villon, ed. Longnon, pág. 134. <<

[815] *Roberti Gaguini Ep. et or.*, ed. Thuasne, II, pág. 366. <<

[816] Gerson: *Opera*, IV, pág. 657; ib., I, pág. 936; Carnahan: *The Ad Deum vadit of Jean Gerson*, págs. 61, 71; cf. Leroux de Lincy: *Le proverbe français*, I, p. LII. <<

[817] Geffroi de París, ed. de Wailly et Delisle, Bouquet: *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, XXII, pág. 87, v. *index rerum et personarum*, *v. v. Proverbia*, pág. 926. <<

[818] Froissart, ed. Luce, XI, pág. 119; ed. Kervyn, XIII, pág. 41; XIV, pág. 33; XV, pág. 10; *Le Jouvencel*, I, págs. 60, 62,63, 74, 78, 93. <<

[*819] *Je l'envie* es una frase de juego con la significación de retar o invitar, envidar, envite; *ic houd* es la respuesta a ella: aceptado; *cominus et eminus* (de cerca y de lejos) es una alusión a la creencia de que el puerco-espín puede disparar también sus púas. <<

[820] V. mi *Uit de voorgeschiedenis van ons national besef*, *De Gids*, 1912, I, y *Tien studiën*, Haarlem, 1926. <<

[821] A. Piaget: *Le livre Messire Geoffroy de Charny*, *Romania*, XXVI, 1897, pág. 396. <<

[822] *L'arbre des batailles*, París, Michel le Noir. 1515. Véase sobre Molinier: *Sources de l'histoire de France*, núm. 3.861. Recientemente ha demostrado G. W. Coopland: *The tree of batelles and some of its sources*, *Tijdschrift voor rechtsgeschiedenis*, V, 1923, pág. 173, la gran influencia de Juan de Legnano (m. 1382) sobre Bonet. Pero justamente las partes de que tratamos parecen pertenecer a la labor original de Bonet. Sobre J. de Legnano véase G. Ermini: *I trattati della guerra e della pace di G. da Legnano*, en *Studie e memorie per la storia de l'universitá de Bologna*, tomo VIII, 1924. <<

[823] Chap. 35, 85 bis (los números 80-90 encuéntrense dos veces en la edición de 1515), 124/6. <<

[824] Chap. 56, 60, 84, 132. <<

[825] Chap. 82, 89, 80 bis y sigs. <<

[826] *Le Jouvencel*, I, pág. 222, II, págs. 8, 93, 96, 133, 214. <<

[827] *Les vers de maitre Henri Baude, poète du xve siècle*, ed. Quicherat. (*Tresor des pièces rares ou inedites*, 1856, págs. 20-25.) <<

[828] Champion, Villon, II, pág. 182. <<

[*829] Todavía más fuerte es este formalismo en las razas sudamericanas, entre las cuales el miembro de un clan que se hiere por desgracia, tiene que pagar el precio de sangre a su clan, por haber vertido la sangre de éste. L. Farrand: *Basis of american history*, pág. 198. (*The American nation, A history*, vol. II). <<

[830] La Marche, II, pág. 80. <<

[831] L. c., II, pág. 168. <<

[832] Chastellain, IV, pág. 169. <<

[833] *Chron. scand.*, II, pág. 83. <<

[834] Petit-Dutaillis: *Documents nouveaux sur les moeurs populaires*, etcétera; conforme Chastellain, v, pág. 399 y Jacques du Clercq, passim. <<

[835] Du Clercq, IV, pág. 264; cf. III, págs. 180, 184, 206, 209. <<

[836] Monstrelet, I, pág. 342; V, pág. 333; Chastellain, I, pág. 389; La Marche, II, págs. 284, 331; *Le livre des trahisons*, págs. 34, 226. <<

[837] Quicherat: *Th. Basin*, I, p. XLIV. <<

[838] Chastellain, III, pág. 106. <<

[839] *Sermo de nativ. domini*, Gerson, *Opera*, III, pág. 947. <<

[840] *Le Pastoralet*, vs. 2.043. <<

[841] Jean Jouffroy: *Oratio*, I, pág. 188. <<

[842] La Marche, I, pág. 63. <<

[843] Gerson: *Querela nomine Universitatis, etc.*, *Opera*, IV, pág. 574; cf. *Rel. de S. Denis*, III, pág. 185. <<

[844] Chastellain, II, pág. 375; cf. 307. <<

[845] Commines, I, págs. 111, 363. <<

[846] Monstrelet, IV, pág. 388. <<

[847] Basin, I, pág. 66. <<

[848] La Marche, I, págs. 60, 63, 83, 88, 91, 94, 134[1]; III, pág. 101. <<

[849] Commines, I, págs. 170, 391, 262, 413, 460. <<

[850] Basin, II, págs. 417, 419; Molinet: *Faictz et Dictz*, f. 205. En la tercera línea yo leo *sa* por *la*. <<

[851] Deschamps: *Oeuvres*, t. IX. <<

[852] L. c., pág. 219 y sigs. <<

[853] L. c., 293 y sigs. <<

[854] Cf. Marett: *The threshold of religión*, passim. <<

[855] Monstrelet, IV, pág. 93; *Livre des trahisons*, pág. 157; Molinet, II, pág. 129; cf. du Clercq. IV, págs. 203, 273; Th. Pauli, pág. 278. <<

[856] Molinet, I, pág. 65. <<

[*857] Molinet, IV, pág. 417; *Courtaulx* = un instrumento músico, *Mornifle* = un juego de cartas. <<

[858] Gerson: *Opera*, I, pág. 205. <<

[859] *Le songe du vieil pelerin*, en Jorga, *Phil. de Mézières*, pág. 69[1]. <<

[860] Juvenal des Ursins, pág. 425. <<

[861] L. c., pág. 415. <<

[862] Gerson: *Opera*, I, pág. 206. <<

[863] Gerson: *Sermo coram rege Franciae*, *Opera*, IV, pág. 260; Juvenal des Ursins, págs. 415, 423. <<

[864] Gerson: *Opera*, I, pág. 216. <<

[865] Chastellain IV, págs. 324, 323, 314[1], cf. du Clerq. III, pág. 236. <<

[866] Chastellain, II, pág. 376; III, págs. 446, 4471, 448; IV, pág. 213; V, pág. 32. <<

[867] Monstrelet, v, pág. 425. <<

[868] *Chronique de Pierre le Prêtre*, en Bourquelot, *La vauderie d'Arras, Bibliothéque de l'école des charles*, 2, serie III, pág. 109. <<

[869] Jacques du Clercq, III, passim; Matthieu d'Escouchy, II, pág. 416 y sigs.
<<

[*870] Martin le Franc: *Le Champion des dames*, en Bourquelot, l. c., pág. 86; en Thuasne, *Gaguin*, II, pág. 474. — No hay ninguna vieja tan loca — Que haya hecho la menor de estas cosas. — Mas para hacerla quemar o colgar — El enemigo de la naturaleza humana, — Que sabe tender tantas acechanzas, — Le altera falsamente los sentidos. — No hay palo ni estaca — En el cual pueda volar nadie, — Pero cuando el diablo les trastorna — La cabeza, creen ellas ir — A algún lugar para gozarse — Y dar satisfacción a su gusto. — De Roma se las oirá hablar — Y nunca habrán estado allí… — Los diablos están todos en el abismo, — Dice *Franc Vouloir* — encadenados, — Y no encontrarán tenazas ni lima — Que los puedan librar. — ¿Cómo, pues, a los cristianos — Vienen a hacerles tantas tretas — Y tantos casos desordenados? — No acierto a entender tus simplezas… No creeré mientras viva — Que una mujer corporalmente — Vaya por el aire como un mirlo o un tordo — Dice el Campeón prontamente. — San Agustín dice claramente — Que es ilusión y fantasía; — Y no lo creen de otra manera — Gregorio, Ambrosio ni Jerónimo. — Cuando la pobrecilla está en su lecho. — Para dormir y reposar en él, — El enemigo que no se acuesta — Viene a ponerse a su lado. — Entonces sugerirle ilusiones — Sabe tan sutilmente, — Que ella cree hacer o proyectar — Lo que sueña solamente. — Acaso la vieja sueñe — Que sobre un gato o sobre un perro — Se irá a la asamblea; — Pero, ciertamente no habrá nada de ello: — Pues no hay palo ni viga — Que la pueda transportar un paso. <<

[871] Froissart, ed. Kervyn, pág. 193. <<

[872] Clerson: *Contra superstitionem praesertim Innocentum*, *Op.* I, pág. 205; *De erroribus circa artem magicam*, I, pág. 211; *De falsis prophetis*, I, pág. 545; *De passionibus animae*, III, pág. 142. <<

[873] *Journal d'un bourgeois*, pág. 236. <<

[874] L. c., pág. 220. <<

[875] Dionysius Cartusianus: *Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, Opera,* tomo XXXVI, pág. 211 y sigs.; cf. A Franz: *Die Kirchlichen Benidiktionem im Mittelalter,* Friburgo, 1909, dos tomos. <<

[876] Por ejemplo, Jacques du Clercq, III págs. 104-107. <<

[877] *Rel. de S. Denis*, II, pág. 78. <<

[878] *Rel. de S. Denis*, II, pág. 413. <<

[879] L. c., I, pág. 358. <<

[880] *Rel, de S. Denis*, I, pág. 600; Juvenal des Ursins, pág. 879. <<

[881] La Curne de Ste. Palaye, I, pág. 388; cf. también *Journal d'un bourgeois de Paris*, pág. 67. <<

[882] *Bourgeois de Paris*, pág. 179 (Carlos VI); 309 (Isabel de Baviera); Chastellain, IV, pág. 42 (Carlos VII), I, pág. 332 (Enrique V); Lefèvre de S. Remy, II, pág. 65; M. d'Escouchy, II, págs. 424, 432; *Chron. scand.*, I, pág. 21; Jean Chartier, pág. 319 (Carlos VII); Quatrebarbes: *Oeuvres du roi René*, I, pág. 129; *Gaguin: compendium super Francorum gestis*, ed. París, 1500, f. 164, entierro de Carlos VIII. <<

[883] Martial d'Auvergne: *Vigilles de Charles VII. Les poesies de Martial de Paris, dit d'Auvergne*, París, 1724, 2 vols., II, pág. 170. <<

[884] Por ejemplo, Froissart, ed. Luce, VIII, pág. 43. <<

[*885] Froissart, ed. Kervyn, XI pág. 367. Una variante lee *proviseurs* por *peintres* pero el contexto hace esto último más admisible. <<

[*886] No se podía imaginar ni discurrir para embellecerlo nada que el señor de la Trémoille no hiciese hacer en sus naves. Y todo esto lo pagaban las pobres gentes de toda Francia. <<

[887] Pierre de Fenin, pág. 624 de Bonne d'Artois: *et avec ce ne portoit point d'estat sur son chief comment autres dames à elle pareilles.* <<

[888] *Le livre des trahisons*, pág. 156. <<

[889] Chastellain, III, pág. 375; La Marche, II, pág. 340; III, pág. 165; D'Escouchy. II, pág. 116; Laborde, II; v. Molinier, *Les sources de l'hist. de France*, números 3.645, 3.661, 3.663, 5.030; *Inv. des archives du Nord*, IV, pág. 195. <<

[890] La Marche, pág. 340 y sigs. <<

[*891] Esto es, una especie de buque mercante. <<

[892] Laborde, II, pág. 326. <<

[893] La Marche, III, pág. 197. <<

[894] Laborde, II, pág. 375, núm. 4.880. <<

[895] Laborde, II, pág. 322, 329. <<

[*896] Aunque en el auténtico punto de apoyo, el sello del maestro, figura «Claus Sluter», resulta difícil aceptar que la forma no holandesa Claus haya sido la original de su nombre de pila. <<

[897] A. Kleinclausz: *Un atelier de culture au* XVe *siècle*, *Gazette des beaux arts*, tomo 29, 1903, I. <<

[*898] Le inmolará la multitud entera de los hijos de Israel a la hora de vísperas. Exod., 12, 6. — Atravesarán mis manos y mis pies, contarán todos mis huesos Fs. 21, 18. — Como una oveja será conducido al sacrificio, y como el cordero en presencia del esquilador enmudecerá y no abrirá la boca. Is., 53, 7. — Oh, vosotros, todos los que pasáis por este camino, fijaos y ved si hay un dolor como el dolor mío. Jerem., 1, 12. — Después de sesenta y dos semanas será sacrificado nuestro Cristo Dan., 9, 26. — Concertaron mi precio en treinta monedas de plata. Zac., 11, 12. <<

[*899] Los colores desaparecidos son conocidos en detalle por un informe redactado en 1832. <<

[900] Kleinclausz: *L'art funéraire de la Bourgogne au moyen-âge, Gazette des beaux arts*, 1902, t. 27. <<

[901] Chastellain, v, pág. 26[2]; Doutrepont, pág. 156. <<

[902] Juvenal des Ursins, pág. 378. <<

[903] Jacques du Clercq, II, pág. 280. <<

[904] Foulquart, en d'Hericault, *Oeuvres de Coquillart*, I, pág. 23[1]. <<

[905] Lefèvre de S. Remy, II, pág. 291. <<

[906] Londres, National gallery; Berlín, Kaiser-Friedrich-Museum. <<

[907] W. H. J. WeaJe: *Hubert and John van Eyck, Their life and work*, Londres-Nueva York, 1908, pág. 701. <<

[908] Froissart, ed. Kervyn, XI, pág. 197. <<

[909] P. Durrieu: *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry (Heures de Chantilly)*, París, 1904, pág. 81. <<

[910] Moll, Kerkgesch., II^{2}, pág. 313 y sigs. J. G. R. Acquoy: *Het Klooster van Windesheim en zijn invloed*, Utrech, 1875-80, tres volúmenes, II, pág. 249. <<

[911] Th. Kempis: *Sermones ad novitios*, núm. 29, *Opera*, ed. Pohl, tomo VI, pág. 287. <<

[912] Moll, l. c., II^2, pág. 321; Acquoy, l. c., pág. 222. <<

[*913] Vestida de tisú de oro y de regios adornos, como convenía a su estado y fingiendo ser la más mundana de todas, prestando oído a todas las palabras vanas, como hacen muchas, y mostrando por fuera parecidas costumbres que las livianas y ociosas, llevaba diariamente el cilicio sobre la carne desnuda, ayunaba a pan y agua muchos días secretamente, y ausente su marido, se acostaba en la paja de su lecho muchas noches. Chastellain, IV, pág. 218. <<

[914] La Marche, II, pág. 398. <<

[915] La Marche, II, pág. 369. <<

[916] Chastellain, IV, págs. 136, 275, 359, 361; V, pág. 225; du Clercq, IV, pág. 7. <<

[917] Chastellain, III, pág. 332; du Clercq, III, pág. 56. <<

[918] Chastellain, V, pág. 44; II, pág. 281; La Marche, II, pág. 85; du Clercq, III, pág. 56. <<

[919] Chastellain, III, pág. 330. <<

[920] Du Clercq, III, pág. 203. <<

[921] V. pág. 48. <<

[*922] Los editores de San Buenaventura en Quaracchi, lo atribuyen a Juan de Caulibus, un franciscano de San Gimignano que falleció en 1370. <<

[923] Facius: *Liber de viris illustribus*, ed. L. Mehus, Florencia, 1745, pág. 46; también en Weale, *Hubert and John van Eyck*, pág. LXXIII. <<

[924] Dion. Cart., *Opera*, t. XXXIV, pág. 223. <<

[925] L. c., págs. 230, 247. <<

[926] O. Zöckler: *Dionys des Kartäusers Schrift De venustate mundi, Beitrag zur Vorgeschichte der Ästhetik, Theol. Studien und Kritiken,* 1881, pág. 651; cf. E. Anitchkoff: *L'esthétique au Moyen âge, Le Moyen âge,* XX, 1918, pág. 221; M. Grabmamm: *Des Ulricg Engelberti von Strassburg O. Pr. Abhandlung De Pulchro. Sitzungsb, Bayer. Akademie, Phil, hist. Kl.,* 1925; W. Seiferth: *Dantes Kunsthere. Archiv f. Kulturgeschichte,* XVII, 1927, págs. 194 y sigs. <<

[*927] Pues tres cosas se requieren para la belleza. Primero, la integridad o perfección; las cosas que están incompletas son por esto mismo feas. Después, la justa proporción o armonía. Y, por último, la claridad; por lo cual son llamadas bellas las cosas que tienen un color brillante. *Summa theologiae*, pars 1.ª, q. XXXIX, art. 8. <<

[928] Dion. Cart.: *Opera*, tomo I, *Vita*, pág. XXXVI. <<

[929] Dion. Cart.: *De vita canonicorum*, art. 20, *Opera*, tomo XXXVII, pág. 197; *An discantus in divino obsequio sit commendabilis;* cf. Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, II^{a}, II^{ae}, q. 91, art. 2; *Utrum cantus sint assumendi ad lauden divinam.* <<

[930] Molinet, I, pág. 73; cf. 67. <<

[931] *Petri Alliaci de falsis prophetis*, en Gerson, Opera, I, pág. 538. <<

[932] La Marche, II, pág. 361. <<

[933] *De venustate*, etc., t. XXXIV, pág. 242. <<

[934] Froissart, ed. Luce, IV, pág. 90; VIII, págs. 43, 58; XI, págs. 53, 129; ed. Kervyn, XI, págs. 340, 360; XIII, pág. 150; XXX, págs. 157, 215. <<

[935] Deschamps, I, pág. 155; II, pág. 211; II, núm. 307, pág. 208; La Marche, I, página 274. <<

[936] *Livre des trahisons*, págs. 150, 156; La Marche, II, págs. 12, 347; III, págs. 127, 89; Chastellain, IV, pág, 44; *Chron. scand.*, I. págs. 26, 126. <<

[937] Lefèvre de S. Remy, II, págs. 294, 296. <<

[938] Couderc: *Les comptes d'un grand couturier parisien au xve siècle. Bulletin de la Soc. de l'Hist. de Paris*, XXXVIII, 1911, págs. 125 y siguientes. <<

[939] *Blason des Couleurs*, ed. Cocheris, págs. 113, 97, 87, 99, 90, 88, 108, 83, 110. <<

[940] Por ejemplo, Monstrelet, V, pág. 2; du Clercq, I, pág. 348. <<

[941] La Marche, II, pág. 343. <<

[942] Chastellain, VII, pág. 223; La Marche, I, pág. 276; II, págs. 11, 68, 345; du Clercq, II, pág. 197; Jean Germain: *Liber de virtutibus*, pág. 11; Jouffroy: *Oratio.* página 173. <<

[943] D’Escouchy. I, pág. 234. <<

[944] V. cap. VIII. <<

[*945] *Le miroir de mariage*, XVII, vs. 1650; Deschamps, *Oeuvres*, IX, pág. 57. El uno se viste por ella de verde, — El otro de azul, el otro de blanco, — El otro se viste de bermejo como sangre — Y el que más la quiere poseer — Por su gran dolor se viste de negro. <<

[946] *Chansons françaises du quinzième siècle*, ed. G. París *(Soc. des anciens textes français)*, 1875, núm. XLV, pág. 50; cf. Deschamps, número 415, III, pág. 217, número 419; ib., pág. 233, núm. 423; ib., pág. 227, núm. 481; ib., pág. 302, núm. 728. IV, pág. 199; *l'Amant rendu cordelier*, h. 62, pág. 23; Molinet: *Faictz et Dictz*, folio 176. <<

[947] *Blason des couleurs* del heraldo Sicilia, ed. Cocheris, pág. 110. Sobre el simbolismo de los colores en Italia, v. Bertoni: *L'Orlando furioso,* págs. 221 y sigs. <<

[*948] En vestir de azul no consiste — Ni en llevar divisas, el amar a su dama, — Sino en servirla con puro y fiel corazón, — Sin reservas, y en librarla de afrentas… — En esto radica el amor, no en ir de azul, — Mas puede ser que algunos el crimen — De la falsedad crean poder encubrir — Por ir de azul. *Cent balades d'amant et de dame*, núm. 92, Cristina de Pisan, *Oeuvres poétiques*, III, pág. 299. Cf. Deschamps, X, núm. 52. *L'histoire et plaisante chronicque du petit Jehan de Saintré*, ed. G. Hellény, París, 1890, pág. 415. <<

[*949] Que aquel que me ha equipado de traje azul — y ha hecho que me señalen con el dedo, sea muerto. *Le Pastoralet*, vs. 2.054, pág. 636; cf. *Les cent nouvelles*, II, pág. 118: *craindroit très fort estre du rang des bleuz vestuz, qu'on appelle communement noz amis.* <<

[950] *Chansons du xve siècle*, núm. 5, pág. 5; núm. 87, pág. 85. <<

[951] La Marche, II, pág. 207. <<

[952] Véase sobre esto mi ensayo *Het probleem der Renaissance* en *Tien Studiën*, 1926, págs. 282 y sigs. <<

[953] *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruselas, 1905. <<

[954] Erasmo: *Ratio seu Methodus compendio perveniendt ad veram theologiam*, ed. Basilea, 1520 pág. 146. <<

[955] E. Durand Gréville: *Hubert et Jean van Eyck*, Bruselas, 1910, pág. 119.
<<

[956] Alain Chartier: *Oeuvres*, ed. Duchesne, pág. 594. <<

[*957] Para olvidar mi melancolía — Y para ponerme más alegre — Salí una dulce mañana a los campos, — El primer día que el amor enlaza — Los corazones en la bella estación. <<

[*958] Todo en torno revoloteaban los pájaros — Y cantaban tan dulcemente — Que no hay corazón que no estuviese gozoso de ello. — Y cantando se elevaban en el aire — Y luego el uno se elevaba por encima del otro, — Rivalizando a cual más y mejor. — El tiempo no estaba nada nuboso, — De azul estaban vestidos los cielos — Y el sol hermoso lucía claro. <<

[*959] Los árboles miraba florecer — Y a las liebres y a los conejos correr. — Todo se regocijaba de la primavera. — Allí parecía señorear el amor. — Nadie puede allí envejecer ni morir, — Me parece, mientras allí esté. — De las hierbas salía un dulce aroma, — Que el aire sereno endulzaba, — Y murmurando por el valle — Un pequeño arroyuelo pasaba — Que humedecía los campos — Y cuya agua no estaba salada. — Allí bebían los pajarillos — Después que de grillos, — De mosquitos y de mariposas — Habían tomado su comida. — Alcotanes, buitres, azores — Vi, y moscas del aguijón — Que de hermosa miel pabellones — Hicieron en los árboles con medida. — De otra parte estaba la valla — De un gracioso prado, en que la naturaleza — Sembró las flores sobre el verdor, — Blancas, amarillas, rojas y color de pérsico. — De árboles floridos estaba cercado, — Tan blancos como si nieve pura — Los cubriese; parecía una pintura, — Tantos colores diversos había en él. <<

[*960] Flamenco, hombre de los pantanos salvajes, ignorante, que sesea de lengua (*bloiser*, propiamente: cambiar al hablar las consonantes dentales sonoras y mudas; moderno: *bléser*), craso de boca y de paladar (al hablar) y todo manchado de otros defectos corporales propios de su tierra. Chastellain, I, págs. 11, 12; IV, págs. 21, 393: VII, pág. 160; La Marche, I, página 14; Molinet, I, pág. 23. <<

[961] Jean Robertet, en Chastellain, VII, pág. 182. <<

[962] Chastellain, VII, pág. 219. <<

[963] Chastellain, III, págs. 231 y sigs. San Antón cae el 17 de enero. <<

[*964] *Oratoire*, un altar separado por tapices dentro de una capilla. <<

[*965] Los días en aquella estación eran cortos y estaba ya acabándose el crepúsculo cuando este príncipe montó directamente a caballo sin desear otra cosa que estar en medio de los campos sólo consigo mismo. Pero quiso la casualidad que aquel mismo día, después de una larga y rigurosa helada, empezase a deshelar, y después de una larga y espesa llovizna, que habla estado cayendo durante aquel día, la noche entrase con una lluvia muy fina, pero muy penetrante, que empapaba los campos y rompía los hielos con el viento que soplaba. <<

[966] Chastellain, III, pág. 46; cf. III, 104; V, 259. <<

[967] Chastellain, v, págs. 273, 269, 271. <<

[968] Véase el grabado.—Edición fototípica de todo el manuscrito, por O. Smital y Winkler. Viena. 1926.—P. Durrieu: *Les belles heures du duc de Berry.* Gazzette des beaux arts, 1906, t. 35, pág. 283. <<

[969] Froissart, ed. Kervyn; XIII, pág. 50; XI, pág. 99; XIII, pág. 4. <<

[970] Poeta desconocido, impreso en Deschamps, *Oeuvres*, x, núm. 18. Cf. *Le Débat du cuer et du corps*, de Villon; igualmente, Charles d'Orleans, *rondel* 192. <<

[971] Var.: *Monstré paix.* <<

[972] Ed. de 1522, fol. 101, en A. de la Borderie: *Jean Meschinot*, etc. *Bibl. de l'école des chartes*, LVI, 1895, pág. 301. Cf. las baladas de Henri Baude, ed. Quicherat (*Trésor des piéccs rares ou inédites*, París, 1856), págs. 26, 37, 55, 79. <<

[973] Froissart, ed. Luce, I, págs. 56, 66, 71; XI, pág. 13, ed. Kervyn; XII, págs. 2, 23; cf. también Deschamps, III, pág. 42. <<

[974] Froissart, ed. Kervyn, XI, pág. 89. <<

[975] P. Durrieu: *Les très-riches heures de Jean de France, duc de Berry,* 1904, página 38. <<

[*976] Y al otro lado los aldeanos que trabajan — Y cantan en alta voz, sin reposo, — Animando — A sus bueyes, que van arando bravamente — La tierra fértil, que da el buen trigo; — Y en este momento los van llamando — Por su nombre: — Al uno *Overo* y al otro *Coris*, — *Moreno, Blanco, Rubio* o *Compañero;* — Después los tocan alguna vez con la aguijada — Para que avancen. *Oeuvres du roi René*, ed. de Quatrebarbes, II, pág. 105. La nueva edición de Maurice du Bog, París, 1923, no me es asequible. Cf. la descripción en prosa de un amanecer a la orilla del mar en su *Cuer d'amours espris, ibidem*, III, pág. 89. <<

[977] Deschamps, I, núms. 61, 144; III, núms. 454, 483, 524; IV, núms. 617, 636. <<

[*978] Después de haber descrito en una enumeración fatigosa el castillo de *Plaisance*, todo de piedras preciosas, dice el rey René en su *Cuer d'amours espris: Et pour plus proprement le donner a entendre, ledit beau chastel estoit de façon tells comme celui de Saumur en Anjou qui est assis sur la rivière de Loire… Oeuvres*, III, pág. 146. <<

[979] *Durrieu*, l. c., pl. 3, 9, 12. <<

[*980] Su hijo mayor, delfín de los de Viena, — Dio a este lugar el nombre de belleza. — Y está muy bien, porque es muy deleitable: — Allí se oye al ruiseñor cantar;— Él Marne le rodea; los altos y frondosos bosques — Del noble parque pueden verse ondular… — Los prados están cerca, los jardines amenos, — Las bellas galerías, las fuentes bellas y claras, — Las viñas y las tierras arables, — Los molinos que giran, bellos espectáculos que contemplar. <<

[981] Deschamps, VI, pág. 191, núm. 1.204. <<

[982] Froissart, ed. Luce, v, pág. 64; viii, págs. 5, 48; xi, pág. 110, edición Kervyn; xiii, págs. 14, 21, 84, 102, 264. <<

[983] Froissart, ed. Kervyn, XV, págs. 54, 109, 184; XVI, págs. 23, 52, ed. Luce, I, página 394. <<

[984] Froissart, XIII, pág. 13. <<

[*985] Al separarme de vos mi corazón os dejo — Y yo me voy doliente y lloroso. — Para serviros, sin desmayar jamás. — Al separarme de vos mi corazón os dejo. — Y por mi alma, no tendré bien ni paz — Hasta el retomo, así desconsolado. G. da Machaut: *Poésies lyriques*, ed. V. Chichmaref (*Zapiski ist. fil. fakulteta imp. S. Peterb. universiteta*, XCII, 1909), núm. 60, I, pág. 74. <<

[*986] ¿Me amaréis mucho? — ¡Decid, por vuestra alma! — Si yo os amo — Más que nadie — ¿Me amaréis mucho? — Dios puso tanto bien — En vos, que es un bálsamo. — Por eso me proclamo — Vuestro. Pero, ¿cuánto — Me amaréis? La Borderie, l. c., pág. 618. <<

[*987] Seas muy bien venido, — Amor mío. ¡Abrázame y bésame! — Y ¿cómo te ha ido — Desde que te marchaste? ¿Sano y contento — Has estado siempre? Ven aquí a mi lado, siéntate y cuéntame — Cómo te ha ido, mal o bien, — Pues quiero saber cuánto. — Dueña mía, a quien estoy obligado — Más que a ninguna (a nadie le sepa mal), — Sabed que el deseo me ha tenido — Tan oprimido, que jamás pasé tal malestar, — Ni placer encontraba en nada — Lejos de vos. Amor, que los corazones doma, — Me decía: «Guárdame fidelidad, — Pues quiero saber cuánta.» — Luego ¿me has cumplido tu juramento? — Bien agradecida te estoy, por San Nicasio. — Y puesto que sano has vuelto — Harta alegría tendremos. Ahora cálmate — Y dime si sabes a cuánto — Más el mal que has pasado asciende — Que el que ha sufrido mi corazón, — Pues quiero saber a cuánto. — Más mal que vos, sigo sosteniendo, — He pasado, pero decid sin engañarme — ¿Cuántos besos tendré en cambio? — Pues quiero saber cuántos. Cristina de Pisan: *Oeuvres poitiques*, I, página 276. <<

[988] Ib., pág. 164, núm. 30. <<

[989] Ib., pág. 275, núm. 5. <<

[*990] Cuando todos vuelven del ejército — ¿Por qué te quedas tú atrás? — Y eso que sabes que todo mi amor — Te he entregado en guarda y depósito. Ib., página 275, núm. 5. <<

[*991] Froissart volvía de Escocia — Sobre un caballo que era gris. — Un blanco galgo llevaba de la correa. — «¡Ay!», dijo el galgo, «me canso, — Grisel, ¿cuándo descansaremos? — Es hora de que comamos». Froissart: *Poésies*, ed. Schéler. II, página 216. <<

[992] P. Michault: *La dance aux aveugles*, etc., Lila, 1748. <<

[*993] Cy… compassez = Aquí amontonados en montículos ordenados. *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, ed. de Montaiglon *(Bibl. elzevirienne)* t. IX, pág. 59. <<

[994] Deschamps, VI, núm. 1.202, pág. 188. <<

[*995] Es una extraña melodía — Que no les parece gran placer — A gentes que están enfermas. — Primero se hacen sentir los cuervos — Sin falta, tan pronto como es de día. — De chillar alto hacen ostentación — El gordo y el delgado, sin cesar — Más valdría el son de un tambor — Que tales chillidos de diversas aves. — Luego vienen rumiantes, las vacas, las terneras, — Chillando, mugiendo. Y todo esto hace daño — Cuando se tiene el cerebro demasiado vacío. — Añádase el campaneo de la iglesia — Que les hace perder por completo la razón — A gentes que están enfermas. <<

[*996] Es éste un frío albergue y un mal asilo — Para gentes que están enfermas. <<

[997] Froissart: *Poésies*, I, pág. 91. <<

[998] Froissart, ed. Kervyn, XIII, pág. 22. <<

[999] Deschamps, I, pág. 196, núm. 90; pág. 192, núm. 87; IV, pág. 294, núm. 788; V, núms. 903, 905, 919; VII, pág. 220, núm. 1375; cf. II, pág. 86, núm. 250, núm. 247. <<

[1000] Durrieu: *Les très-riches heures*, págs. 38, 39, 60, 27, 28. <<

[1001] Deschamps, núm. 1060; v, pág. 351, núm. 844; v, pág. 15. <<

[1002] Chastellain, III, págs. 256 y sigs. <<

[1003] *Journal d'un bourgeois*, pág. 325[2]. <<

[1004] Deschamps, núms. 1229, 1230, 1233, 1259, 1299, 1300, 1477; VI, págs. 230, 232, 237, 279; VII, págs. 52, 54; VIII, pág. 182; cf. *De validorum mendicantium astucia*, de Gauguin, Thoasne, II, pág. 169 y sigs. <<

[*1005] Me preguntan todos los días —Qué me parecen los tempos presentes — Y yo respondo: son todo honradez, — Lealtad, verdad y fidelidad, — Largueza, valor y solicitud, — Caridad y bienes que se entregan — Para el común… — Mas a fe mía — Que no digo todo lo que pienso. <<

[1006] Deschamps, núm. 219; II, pág. 44, núm. 2; I, pág. 71. Toma al revés todas estas cosas. <<

[1007] Ib., IV, pág. 291, núm. 786. <<

[1008] *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2.ª serie, III, 1846, pág. 70. <<

[*1009] La risa alternará con el dolor y al término de la alegría está la tristeza. Proverbios, 14, 13. <<

[*1010] Por poner buena cara se esforzaba — Y afectaba una fingida alegría — Y a cantar a su corazón forzaba — No por placer, sino por temor.— Pues siempre un resto de queja — Se enlazaba al tono de su voz — Y volvía una y otra vez a su pesar — Como el pájaro a su canción en el soto. Alain Chartier: *La belle dame sans mercy*, págs. 503, 505; cf. *Le debat du reveille-matin*, pág. 498; *Chansons du xve siècle*, pág. 71, número 73; *L'amant rendu cordelier à l'observance d'amours*, vs. 371; Molinet: *Faictz et dictz*, ed. 1537, f. 172. <<

[*1011] Este librito quiso dictar y hacer escribir, — Para pasar un tiempo cobarde y repugnante, — Un simple clérigo que llaman Alano, — El cual así habla sobre el amor de oídas. Alain Chartier; *Le debat des deux fortunes d'amours*, pág. 581. <<

[*1012] Él me dijo sonriéndose — Que me durmiese sin cuidado — Y que no tenía motivo alguno — Para morir de este mal: *Oeuvres du roi René*, edición Quatrebarbes, III, pág. 194. Pierre Champion deja abierta la posibilidad de que Pierre Vaillant escribiese la obra para el rey: *Histoire poétique du XVe siècle*, I, pág. 866. <<

[1013] Charles d'Orléans: *Poésies complétes*, pág. 68. <<

[*1014] Un día vi a mi corazón — Que en secreto me hablaba,— Y hablando le pregunté — Si no había ahorrado nada — De algunos bienes mientras servía al amor. — Me dijo que con mucho gusto — Me contaría la verdad, — Pero cuando hubiese visto sus papeles. — Cuando me hubo dicho esto, tomó el camino — Y se apartó de mí. — Entrar le vi — En un despacho que tenía. — Allí, miró por acá y por allá, — Buscando varios viejos cuadernos, — Pues quería enseñarme la verdad. — Pero cuando hubiese visto sus papeles… L. c., pág. 88, *ballade*, núm. 19. <<

[*1015] No llaméis más a la puerta de mi pensamiento, — Cuidado y Pesar, y no os canséis tanto; — Pues duerme y no quiere despertarse. — Toda la noche ha pasado atormentado. — En peligro está, si no está bien vendado. — Cesa, cesa, dejadle dormir. L. c., *chanson*, núm. 62. <<

[*1016] En lugar de la duda que por razones de calidad expresaba, en la primera edición, me creo ahora autorizado para pensar que estoy en lo cierto, apoyándome en el juicio de P. Champion, *Hist. poétique du* XV*e siècle*, I, pág. 365. <<

[*1017] Así Dios me ayude, yo estaba tan embelesado, — Que no sabía de mis sentidos, ni de mi ser, — Pues sin hablar, me parecía — Que el viento batía su ventana — Y que bien había podido conocerme, — Diciéndome én voz baja: «Buenas noches».— Y Dios sabe qué gran señor me sentía — Después de esto toda la noche. Cf. Alain Chartier, pág. 549: *Ou se le vent une fenestre boute* (bate) — *Dont il cuide* (cree) *que sa dame l'escoute — S'en va coucher joyeulx…* <<

[*1018] De tal suerte quedaba confortado — Que, sin volverme ni agitarme, — Dormía un sueño dorado, — Sin desvelarme en toda la noche, — Y después, antes de vestirme. — Para tributar al Amor mis alabanzas, — Besaba tres veces la almohada, — Sonriendo en mi interior a los ángeles. <<

[*1019] Los otros, para ocultar su dolor — Reprimían a la fuerza sus corazones — Y pasaban el tiempo cerrando y abriendo — Las Horas que tenían en las manos,— Cuyas hojas volvían a menudo — Como signo de devoción; — Pero los suspiros y las lágrimas que se les escapaban — Mostraban a las claras su sentimiento. <<

[*1020] Dulces ojos que sin cesar van y vienen; — Dulces ojos que hacen arder la piel — De los que se quedan enamorados… — Dulces ojos, claros como las perlas, — Que dicen: Hecho cuando tú quieras, — A los que sienten ser más poderosos. *Huitains*, 51, 53, 57, 167, 188, 192, ed. de Montaiglon: *Soc. des anc. textes français*, 1881. <<

[*1021] Me fastidia esperar tanto tiempo. ¿Quién es el que conserva abierto su corazón? <<

[1022] Museo de Leipzig, núm. 509. <<

[*1023] *Journal d'un bourgeois*, pág. 69. El profesor D. C. Hesseling, Leyden, me ha llamado la atención sobre la probabilidad de que aquí entre en juego, además del sentimiento del pudor, otra idea: la de que el muerto no debe comparecer sin mortaja en el juicio final, y me ha señalado una autoridad griega del siglo VII (Juan Moschus, c. 78, Migne, *Patrol*, *gracca*, t. LXXXVII, pág. 2.933 D), que acaso pueda documentarse con paralelos occidentales. Mas por otra parte no debe olvidarse que en las representaciones de la resurrección en la miniatura, en la pintura, los cadáveres resucitan y salen siempre desnudos de sus tumbas. <<

[1024] Juvenal des Ursins, 1418, pág. 541; *Journal d'un bourgeois de Paris*, páginas 92, 172. <<

[1025] J. Veth y S. Müller: *A. Dürers Niederländische Reise*, Berlín-Utrecht, 1918, 2 tomos, I, pág. 13. <<

[1026] Chastellain, III, pág. 414. <<

[1027] *Chron. scand.*, I, pág. 27. <<

[1028] Molinet, pág. 15. <<

[1029] Lefebvre: *Théatre de Lille*, pág. 54, en Doutrepont, pág. 354. <<

[1030] Th. Godefroy: *Le ceremonial françois*, 1649, pág. 617. <<

[1031] *J. B. Houwaert: Declaratie van die triumphante Incompst van den… Prince van Oraingnien*, etc.; Amberes, Plantija, 1579, pág. 39. <<

[*1032] Podemos dejar tranquila en este punto la tesis de Emile Mâle sobre la influencia del teatro en la pintura. <<

[1033] Véase P. Durrieu: *Gazette des beaux arts.* 1906, tomo 35, pág. 275. <<

[1034] Cristina de Pisan: *Epitre d'Ohéa à Hector*, Ms. 9.392 de Jean Miélot, ed. J. Van den Gheyn, Bruselas, 1913. <<

[1035] L. c., pls. 5, 8, 26, 24, 25. <<

[*1036] Van den Gheyn: *Epitre d'Othéa*, pl. I en 3; Michel: *Histoire de l'art*, IV, 2, pág. 603; Michel Colombe: Monumento sepulcral de la catedral de Nantes, ib., 616; figura de la Templanza en el sepulcro del cardenal de Amboise en la catedral de Rouen. <<

[1037] Véase sobre esto mi ensayo *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef*, en *Tien Studien*, Haarlem, 1926. <<

[1038] *Exposition sur vérité mal prise.* Chastellain, VI, pág. 249. <<

[*1039] Esta dama parecía ser de áspera condición y acre y mordaz de razones; hacía rechinar los dientes y se mordía los labios; hacía frecuentes signos con la cabeza; y dando señales de ser disputadora, brincaba sobre sus pies y se volvía tan pronto a un lado como al otro; daba muestras de impaciencia y de espíritu de contradicción; tenía cerrado el ojo derecho y abierto el otro; tenía delante de sí un saco lleno de libros, de los cuales puso unos en su cinturón, como estimados de ella, y arrojó los demás a lo lejos con desprecio; rompió papeles y hojas; arrojó unos cuadernos al fuego, pérfidamente; reía a los unos y los besaba, y escupió sobre los otros al modo vulgar, y los pisó con los pies; tenía en la mano una pluma, llena de tinta, con la cual raspaba varios manuscritos importantes…; con una esponja ennegrecía también algunas imágenes y otras las raspaba con las uñas…, y las terceras las raspaba completamente y las aplanaba como para expulsarlas de la memoria; y se mostraba dura y pérfida enemiga de muchas gentes de bien, más arbitrariamente que con razón. <<

[1040] *Le livre de paix*, Chastellain, VII, pág. 375. <<

[1041] *Advertissement au duc Charles*, Chastellain, VII, pág. 304 y sigs. <<

[1042] Chastellain, VII, pág. 237 y sigs. <<

[1043] Molinet: *Le miroir de la mort*, fragmento en Chastellain, VI, pág. 460.
<<

[1044] Chastellain, VII, pág. 419. <<

[1045] Deschamps, I, pág. 170. <<

[1046] *Le Pastoralet*, vs. 501, 7.240, 5.768. <<

[1047] Cf. para la mezcla de bucólica y política, Deschamps, III, pág. 62, núm. 344; pág. 93, núm. 359. <<

[1048] Molinet: *Faictz el dictz*, f. l. <<

[1049] Molinet: *Chronique*, IV, pág. 307. <<

[1050] En E. Langlois: *Le Roman de la Rose (Soc. des anc. textes)*, 1914, I, pág. 33. <<

[1051] *Recueil des Chansons*, etc. *(Soc. des bibliophiles belges)*, III, pág. 31.
<<

[1052] La Borderie, l. c., 603, 632. <<

[1053] Alma Le Duc: *Gontier Col and the French Prerenaissance*, 1919, no me ha sido asequible. <<

[1054] N. de Clemanges: *Opera*, ed. Lydius, Lugd. Bat., 163; Joh, de Monasteriolo: *Epistolae*, Martène et Durand: *Amplissima Collectio*, II, col. 1310. <<

[1055] Ep. 69, c. 1447; ep. 15, c. 1338. <<

[1056] Ep. 59, c. 1426; 58, c. 1423. <<

[1057] Ep. 40, col. 1.388, 1.396. <<

[1058] V. Supra. <<

[1059] Ep. 59, 67, col. 1.427, 1.435. <<

[1060] *Le livre du Voir-Dit*, p. XVIII. <<

[1061] V. capítulos anteriores. <<

[1062] V. pág. 76. <<

[1063] Gerson: Opera, I, pág. 922. <<

[1064] Ep. 38. col. 1.385. <<

[1065] Dion. Cart., t. XXXVII, pág. 495. <<

[1066] Petrarca: *Opera*, ed. de Basilea, 1581, pág. 847; Clemanges: *Opera*, *Ep*. 5, pág. 24; J. de Monstr., *Ep*. 50, col. 1.428. <<

[1067] Chastellain, VII, págs. 75-143; cf. V, págs. 38-40; VI, pág. 80; VIII, pág. 358: *Le livre des trahisons*, pág. 145. <<

[1068] Machaut: *Le Voir-Dit*, pág. 230; Chastellain, VI, pág. 194); La marche, III, pág. 166; *Le Pastoralet*, vs. 2.806; *Le Jouvencel*, I, pág. 16. <<

[1069] *Le Pastoralet*, vs 541, 4.612. <<

[1070] Chastellain, III, págs. 173, 117, 359, etc.; Molinet, II, pág. 207. Así ya Richer y Ordericus Vitalis en los Siglos XI y XII. <<

[1071] J. Germain: *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae* (*Chron, rel, à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Burg.*, III). <<

[1072] *Chronique scandaleuse*, II, pág. 42. <<

[1073] Cristina de Pisan: *Oeuvres poétiques*, I, núm. 90, pág. 90. <<

[*1074] Oh, Sócrates lleno de filosofía, — Séneca en costumbres e inglés en la práctica. — Ovidio, grande en tu arte poético. — Breve en el hablar, sabio en la retórica. — Águila muy alta, que con tu teoría — Iluminas el reino de Eneas, — La isla de los gigantes, los de Bruto (considerado por Nennio como padre de la raza de los *britanos* y como tal tratado por Wace, etcétera; cf. Suchier, *Gesch. der frz. Lit.*, 2.ª ed., I, 127. Los gigantes fueron aniquilados por Bruto), y que has — sembrado las flores y plantado el rosal. — De los ignorantes de la lengua prenderás (Traducción literal. El original resulta casi ininteligible. Acaso *pandras* sea nombre propio. Deschamps pudo haber pensado en *Pandaros*, hijo de Lykaón y jefe de los likios en la guerra de Troya. En este caso habría que traducir: Pandaros = jefe, guía — de los ignorantes de la lengua), — Gran traductor, noble Godofredo Chaucer. — A ti por el de la fuente del Helicón (Hipocrene) — Quiero tener un brebaje auténtico, — Cuya conducción está del todo en tu poder. — Para refrenar con él mi sed ética, — Yo que en la Galia estaré paralítico — Hasta que tú me abreves. Deschamps, núm. 285, II, pág. 138. <<

[1075] Villon, ed. Lognon, pág. 15, h. 36-38; Rabelais, *Pantagruel* 1, 2, ch. 6.
<<

[1076] Chastellain, V, pág. 292 y sigs.; La Marche: *Parement et triumphe des dames; Prologue;* Molinet: *Faictz et dictz, Prologue*, id., *Chronique*, I, págs. 72, 10, 54. <<

[1077] Extractos en Kervyn de Lettenhove: *Oeuvres de Chastellain*, VII, I, págs. 45-186; v. P. Durrieu: *Un barbier de nom français a Bruges*, *Académie des inscriptions et belles-letres*, *Comptes rendus*, 1917, págs. 542-558. <<

[1078] Chastellain, VII, pág. 146. <<

[*1079] Herido en los ojos por una claridad pavorosa, — Alcanzado en el corazón por una elocuencia increíble, — Difícil de producir por el espíritu humano, — Del todo ciego por una luz incandescente, — Que atraviesa con un rayo casi imposible — Al cuerpo obscuro que jamás puede brillar, — Arrebatado, absorbido me encuentro en mi considerar, — En éxtasis con el cuerpo yaciendo en tierra, — Débil espíritu, perplejo buscando una vía — Para encontrar lugar y una favorable salida — Del paso estrecho en que me encuentro oprimido, — Preso en la red que un amor verdadero ha tejido. <<

[1080] Ibid., pág. 180. <<

[1081] La Marche, I, págs. 15, 184-186; Molinet, I, pág. 14; III, pág. 99; Chastellain, VI: *Exposition sur vérite mal prise*, VII, págs. 76, 29, 142, 422; Commines, I, pág. 3; cf. Doutrepont, pág, 24. <<

[1082] Chastellain, VII, pág. 159. <<

[*1083] Ib. Es ejemplo de arte ciceroniano y modelo de sutileza terenciana… que ha mamado de nuestros pechos nuestra más íntima substancia, por singular merced; que, además de la gracia cosechada en el propio suelo, se ha ido en busca de un nuevo sustento a un país de fino paladar (Italia), donde los niños hablan a sin madres en albas (cantos matinales), son golosos de la escuela y más doctos de lo que corresponde a su edad. <<

[*1084] Robertet me ha abrumado con sus nubes, él, cuyas perlas que se congregan en aquéllas como granizo, hacen resplandecer mis vestidos; pero ¿de qué le sirve al cuerpo obscuro que está debajo que mi traje engañe a los que miran? <<

[1085] Thuasne, R. Giguini: *Ep. et Or.*, I, pág. 126; Alien: *Erasmi Epistolae*, número 43, I, pág. 145. <<

[1086] Thuasne, I, pág. 20. <<

[1087] Thuasne, I, pág. 178; II, pág. 509. <<

[*1088] Príncipe de los dioses. Madre del tonante. <<

[1089] V. F. von Bezold: *Das Fortleben der Götter im mittelalterlichen Hum. anismus*, Bonn y Leipzig, 1922. <<

[*1090] La vieja vida desagrada y agradan las costumbres nuevas; el hombre ve la cara, mas para Júpiter está abierto el corazón. <<

[1091] Deschamps, núm. 63, I, pág. 158. <<

[1092] Villon: *Testament*, vs. 899, ed. Longnon, pág. 58. <<

[*1093] Templo en un alto bosque para rezar a los dioses. *Le Pastoralet*, vs. 2094. <<

[*1094] Si por extranjerizar mi musa hablo de los dioses de los paganos, son, sin embargo, los pastores cristianos y yo mismo. Ib., v. 30, pág. 574. <<

[1095] Molinet, v, pág. 21. <<

[*1096] Mostrando de hecho que las ofrendas del amor y de la humilde honradez, a quienquiera que sean hechas, bastan para abrirse paso a través del cielo y del infierno. Chastellain: *Le dit de vérité*, VI, pág. 221; cf. *Exposition sur vérité mal prise*, ib., págs. 297, 310. <<

[*1097] Deseo poder obtener la satisfacción de mis deseos, aunque jamás alcance otro bien. La Marche, II, pág. 68. <<

[*1098] Así me ayude Dios crucificado, mucho me arrepiento de haber hecho al hombre. *Roman de la Rose*, vs. 20-21. <<

[*] Falta un frase en el texto original *(N. del Ed. D.).* <<